Aura Christi

Nietzsche şi Marea Amiază

Friedrich Wilhelm Nietzsche s-a născut la 15 octombrie 1844 la Röcken, în centrul Germaniei, într-o familie protestantă, tatăl său fiind pastor. Absolvă Liceul Pforta (1864), își face studiile – pe întinderea unui semestru – la Universitatea din Bonn, apoi la Universitatea din Leipzig, când ia cunoştinţă de cartea vieţii filosofului Arthur Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung/ Lumea ca voinţă şi reprezentare*, apropiindu-se totodată de universul marelui compozitor Richard Wagner, de care îl va lega o fantastică relaţie de prietenie, complicitate tumultuoasă, plină de contradicţii, înstrăinări aparente, fără ca Nietzsche să-l fi trădat în esenţă vreodată. Sunt două faste accidente destinale care îl vor marca, fără îndoială, pe marele gânditor, asemuit de un Thomas Mann cu shakespeareanul prinţ al Danemarcei. În timpul studiilor universitare, Nietzsche se împrieteneşte cu Erwin Rohde, în viitor emerit profesor de filologie clasică. La numai 25 de ani este numit profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel. Este coleg cu viitorul mare istoric Jacob Burckhardt. În 1879, starea sănătăţii i se agravează şi filosoful renunţă definitiv la cariera de profesor, care se anunţa strălucită, ducând, în continuare, un mod de viaţă extrem de singuratic, de nomad superior, călătorind în sudul Franţei, Nordul Italiei şi dedicându-se exclusiv scrisului. Astfel, oraşele Veneţia, Nisa, Torino, Engadin vor rămâne legate de numele creatorului lui Zarathustra. Toată viaţa va avea parte, din nefericire, de tulburări de vedere, migrene îngrozitoare, accese de vomă etc., perioadele de agravare a bolii alternând cu accese subite de exuberanţă, sănătate eruptivă, maladia sa culminând, în data de 3 ianuarie 1889, în piaţa *Carlo Alberto* din Torino, în vreme ce asista la sălbatica biciuire a unui cal – scenă de extracţie dostoievskiană – cu prima criză de nebunie.
Acest profet al decadenţei se stinge din viaţă pe 25 august 1900 la Weimar, lăsând moştenire o monumentală operă inegalabilă prin radicalismul şi originalitatea sa, de un tragism monumental, un sistem filosofic de extracţie schopenhaueriană, care va marca gândirea şi istoria secolului XX. Filosofia sa sistemică, în ciuda caracterului său fragmentar, axată pe câţiva noduli tematici, ca de pildă, supraomul, amoralitatea, reîntoarcerea aceluiaşi la sine însuşi, voinţa de putere, transvaluarea tuturor valorilor etc., va crea o mare şcoală imposibil de neglijat, influenţând gândirea şi opera unor personalităţi ca, bunăoară, Thomas Mann, Hermann Hesse, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Martin Heidegger, Robert Musil, Nicolae Breban, D.H. Lawrence, Iris Murdoch etc.

Opera: *Die Geburt der Tragödie*, 1871 (*Naşterea tragediei*); *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1876 (*Consideraţii inactuale*); *Menschliches Allzumenschliches,* 1878 (*Omenesc, prea omenesc*); *Morgenröthe*, 1882 (*Aurora*); *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882 (*Ştiinţa veselă*); *Also sprach Zarathustra*, 1885 (*Aşa grăit-a Zarathustra*); *Jenseits von Gut und Böse*, 1886 (*Dincolo de bine şi de rău*); *Zur Genealogie der Moral*, 1887 (*Genealogia moralei*); *Der Fall Wagner,* 1888 (*Cazul Wagner*); *Die Götzen-Dämmerung*, 1888 (*Amurgul idolilor*); *Der Antichrist*, 1888 (*Antichristul*); *Ecce Homo*, 1888.
Voinţa de putere, publicată postum (1906), a fost nu rareori contestată date fiind falsificările, corecţiile abuzive operate în manuscrisele nietzscheene de sora gânditorului, Elisabeth Forster, abuzuri care au deservit imaginea şi receptarea sistemului filosofic nietzschean. Elocvent, în această ordine de idei, este următorul detaliu strict biografic: la înmormântarea lui Elisabeth Forster a participat Hitler. (1935)

Argument

Înainte de a mă întreba ce se întâmplă, de vreme ce simt *nevoia* cvasimaniacală de a reveni, iarăşi şi iarăşi, la Nietzsche, am citit din acest straniu sihastru de la Sils-Maria nu puţin, fără a avea vreodată, pe întinderea a mai bine de două decenii, senzaţia de saţietate, pasiunile mele de litere coagulându-se, încetul cu încetul, în jurul unei singure – aproape! – *osii*: Friedrich Nietzsche. Urmat de îndată, însoţit mai exact „în de-a pururi ziua cea de azi”, în chip firesc, în topografia *iubirilor mele de litere,* de acel straniu sfânt epileptic, iubit atroce de noi, Dostoievski cel de neîntrecut, care este, credem noi, egalul absolut al pustnicului de la Sils-Maria, apoi, de Lev Nikolaievici Tolstoi, răsfăţat Magul de la Iasnaia Poliana, de romanticul Friedrich Hölderlin cel împătimit de uriaşii greci, autor al unor imnuri de neegalat, al romanului în versuri *Hypérion,* traducător al lui Sofocle şi Pindar. Apoi, pe subiectiva hartă detaliată a nietzscheenilor, imaginată de mine, figurează, Rainer Maria Rilke, Marcel Proust, Thomas Mann, Hermann Hesse, D.H. Lawrence, Nicolae Breban, Robert Musil, Iris Murdoch etc. Un *trib de oameni superiori*, iubiţi, răsfăţaţi de zei (cu excepţia autorului *Fetei pierdute*, luat de Caron în lumea lui Hades la puţin peste patruzeci de ani), *trib,* majoritatea membrilor căruia, în timp – mai exact peste timpuri! – şi-au adus obolul, fiecare în felul său, inimitabil, unic, la crearea *mitului Nietzsche*, lăsând ei înşişi o strălucită operă majoră, greu, ba chiar imposibil de egalat, situată sub semnele gândirii filosofice ale acestui uriaş gânditor neînregimentabil. Aproape fiecare dintre scriitorii menţionaţi de noi au fost marcaţi în esenţă de autorul incendiarei capodopere *Dincolo de bine şi de rău,* de unele dintre *motivele obsesive* (ar fi spus N. Breban) pe care şi-a structurat catedrala metafizică Friedrich Nietzsche: apolinicul şi dionisiacul, supraomul, reîntoarcerea aceluiaşi la sine însuşi, transvaluarea tuturor valorilor, ca să ne referim exclusiv la câteva, autorul *Genealogiei moralei* fiind, la rândul său, după cum se ştie, fascinat

de atroce iubitul de noi sfânt epileptic, singurul de la care – susţinea solitarul supraom care l-a dat lumii pe Zarathustra – are de învăţat nu puţine lucruri în materie de psihologie; şi mă întreb, şi cu acest prilej, oare Nietzsche a avut norocul să citească *Crimă şi pedeapsă*? Fiecare, aproape fiecare dintre scriitorii amintiţi de noi a fost cucerit de straniul gânditor despre care prietenul său, Rohde, afirma între altele, că vechiul său tovarăş părea că vine dintr-o altă lume. Fascinaţia faţă de acest *nefericit vrăjitor metafizic*, care oferă un dramatic spectacol spiritual, de o grandoare unică în istoria gândirii universale, este strunită uneori de chingile prudenţei (ca la Thomas Mann, ca în cazul lui C. Rădulescu-Motru sau în cel al Regelui Carol I), alte dăţi având zăgazurile acesteia făcute repede cioburi, iar în alte cazuri purtând semnele negaţiei (ca la Tolstoi, Proust, bunăoară), ştiindu-se prea bine că uneori iubirea îşi alege ca mască sugestivă contestaţia, arătându-şi astfel *o altă faţă*, pregătită, şi ea, mereu, să arate că „viaţa este un neostenit miracol şi nu ceea ce vreţi voi să fie". (Eugen Negrici) Ceea ce vreau să spun e că şi negaţia poate, câteodată, conţine un „grăunte de iubire adevărată". (Arthur Schopenhauer)

Cartea de faţă este, aşadar, rodul pasional al unei iubiri *construite* – dintr-un inexplicabil instinct cultural, nefiresc de puternic, de neînfrânat – obsesiv răstimp de decenii. Nu veţi găsi în capitolele ei – dedicate unora dintre scriitorii la care am făcut referire şi, respectiv, modului în care ecouri mai mult sau mai puţin discrete din opera nietzscheană se regăsesc în textele lor – nu veţi avea, aşadar, prilejul să citiţi tratate reci, impersonale, presupunând ifosele, toanele, apucăturile unui individ doct, tobă de carte etc.; e vorba, mai degrabă, de o seamă de eseuri interdisciplinare, scrise de un poet care îşi doreşte, clipă de clipă, ceas de ceas, să rămână poet, fiindcă e ferm convins de faptul că Dumnezeu l-a creat ca să scrie, să citească, să asculte muzică şi să viseze. Eseurile mele, scrise sub semnul lui Nietzsche, sunt, firesc, împânzite de sincope, dibuiri, infuzii de lirism, repetiţii, reveniri concentrice – inevitabile în cazul unei manii de origine scriptică vizând un subiect dificil – de ordin stilistic, ideatic, în care am încercat – conştientă de faptul că mă mişc pe terenuri minate; de aici probabil lentoarea, în topografia căreia se citeşte înaintarea gâfâindă, în cercuri, spuneam, concentrice – mi-am dorit să punctez o imagine subiectivă, ultrasubiectivă, departe de a fi exhaustivă, a începutului de *şcoală nietzscheană*, un început, fără îndoială, impresionant, care demonstrează – dacă mai era nevoie – că

posteritatea acestui singuratic împătimit de mască, slăvind boala, moartea, decăderea, singurătatea, *mizeria oricărei depăşiri,* învins de o stranie *ştiinţă veselă,* de sorginte dionisiacă, de voinţa de a deveni ceea ce este, se află, pare-se, abia în primii timpi. În această ordine de idei, e suficient să enumăr, încă o dată, marii oameni de litere situaţi în formatoarea rază a influenţelor de sorginte nietzscheană: Rilke, Proust, Th. Mann, Hermann Hesse, Musil, Lawrence, Breban, Murdoch. De bună seamă, alţi iubitori de Nietzsche ar face o listă, după toate semnele, diferită… Noi i-am situat în raza atenţiei, firesc, pe creatori în primul rând; îi vom cita de bună seamă pe unii dintre cei mai avizaţi, erudiţi comentatori ai operei nietzscheene: Lev Şestov, Nikolai Berdiaev, Ştefan Borbély, Ion Ianoşi, Gilles Deleuze, Ernst Bertram ş.a.

Scriind despre felul în care Nietzsche a stat – aidoma unui zeu atipic, rudă de sânge cu Dionysos cel aspru şi copilăros, intempestiv, năvalnic, jucăuş – deasupra textelor majore ale scriitorilor iubiţi de mine, în realitate, încercam, nu rareori, să înţeleg *fenomenul Nietzsche,* viaţa şi opera sa, fascinaţia faţă de ea şi, respectiv, acceptarea acesteia, câteodată, parţială, nu o dată în etape nuanţate, disputate intens, alte dăţi refuzul categoric al unora dintre doctrinele sale, rău citite, rău tratate, nu rareori abuzate. Apoi, mi s-a părut incitant să urmăresc modul în care câteva vârfuri de necontestat ale literaturii universale, câteodată, se întâlnesc *acolo*, sus, pe culmile monotone ale Olimpului ideatic, într-un soi de „azi etern al spiritului". Citindu-l, recitindu-l pe Nietzsche, citind şi recitind nietzscheenii, dostoievskienii, mă *re*cream, mă *re*modelam, strunjindu-mă pe mine însămi şi, în acelaşi timp, mă *re*apropiam altminteri, de fiecare dată, de *continentul* Nietzsche, iar în timp probabil, iarăşi şi iarăşi, mai rapid – prin intermediul celui care l-a creat pe Zarathustra – de mine însămi. Scrierile mele, romanele, poemele, eseurile se află, *volens nolens*, sub auspiciile dionisiace ale acestui scriitor spre care mă harponează, instinctiv, de bună seamă, şi voinţa de a deveni ceea ce sunt: poet. Un poet care propagă un soi de stranie *religie a viului*, în esenţă de neexprimat, o religie-mit de sorginte nietzscheană, construită pe un *exces de personalitate*.

Mărturisesc că *şi* de la creatorul *Genealogiei moralei* am învăţat, între nu puţine lucruri importante – cum ar fi, de pildă, să cobor, încet-încet, milimetric aproape în „lumea subterană a sufletului", urmărind „mecanismul imaginar şi simbolic al insularizării prin boală" (Ştefan Borbély) – am învăţat, aşadar, un

lucru esenţial, care mi-a schimbat (îmi cântăresc bine cuvintele) viaţa, destinul: dincolo de pedeapsă, blestem, iad, limită, pretext de cădere, fereastră deschisă spre moarte, Boala este, în chip decisiv, covârşitor, un imens dar formator, un prilej de *re*naştere în albia fiinţei, oază formatoare, chiar dacă e situată sub semnul unui soare negru, zemos, disperat, grav. Boala, da, ca şi suferinţa dătătoare, în clipe de vârf, de geniu. Sau – cu vorbele acelui astmatic genial, spicuite din *Sodoma şi Gomora* – „numai boala te învaţă să observi şi să înveţi, şi-ţi îngăduie să descompui mecanismele pe care altminteri nu le-ai cunoaşte”. Boala, cu un pic de noroc, poate fi pintenul dat de un nesfârşit zeu răutăcios şi perspicace în bolgiile luminoase ale destinului. Întâlnirea *mea* cu acest spectacol de un dramatism grandios – care este Nietzsche – din întâmplare cred că s-a transformat în destin. Da. Şi totodată în voinţa de Destin.

Strict tehnic vorbind, eseurile *Planeta Rilke, A provoca destinul în „teribilele abisuri”, Marea Amiază: nevoia de Rodin, Marcel, Rilke şi realitatea de prim rang, Între Groapa Marianelor şi Sonata lui Vinteuil, Mesagerii viului, Elegii pentru Iris,* grupate sub genericul *Teribilele abisuri* sunt inedite. Cele aşezate sub titlul *Religia viului*, marcate şi ele, previzibil, de un nietzscheanism indelebil, au văzut lumina tiparului acum câţiva ani între coperţile unui volum cu acelaşi titlu. Din *Celălalt versant* – carte a subsemnatei publicată în 2005 – am reluat aproape în întregime capitolul intitulat *Epicul şi blestematele probleme.*

Selecţia făcută pentru această carte nu epuizează, previzibil, eseurile consacrate de noi influenţelor nietzscheene în opera unor scriitori înrudiţi spiritualiceşte cu acest uriaş gânditor. La o nouă ediţie a acestui opus, se vor adăuga – sperăm că Dumnezeu ne va iubi, *dându-ne timp*, pentru a ne înzidi, în continuare, în Operă – alte şi alte texte, comentarii, întreprinderi hermeneutice, scrise în lumina şcolii nietzscheene din... nevoia de Nietzsche. Da, Nietzsche cel adus în circuitul culturii române de Constantin Rădulescu Motru de dragul lui I.L. Caragiale la 1897. Nietzsche cel care a stârnit entuziasmul Reginei Elisabeta şi rezervele Regelui Carol I, fiind predat de către inimitabilul Titu Maiorescu studenţilor la Universitate după circa 35 de ani scurşi de când autorul *Prelegerilor de filosofie* începuse să propage viaţa şi opera „bărbatului secolului”, Arthur Schopenhauer, în cercul Junimii, prin care se pune piatra de temelie la fondarea templului literaturii române moderne.

Adânca mea plecăciune şi recunoştinţă în faţa prietenilor şi complicilor mei pentru „milioane de vieţi” – Nicolae Breban, Ion Ianoşi şi Ştefan Borbély – cu care „împărţim” aceleaşi iubiri, aceleaşi pasionale manii de litere: Nietzsche, Dostoievski, Hölderlin, Thomas Mann, Hermann Hesse, D.H. Lawrence, Rilke, Musil, Nichita, prieteni rari, oameni superiori, cărora le datorez această carte scrisă sub zodia „severului ideal autentic”.

Aura Christi

Nietzsche şi Marea Amiază

„Geniul inimii, aşa cum îl are acel mare Ascuns, zeul ce ştie a ispiti, cel născut să atragă conştiinţele aşa cum legendarul flautist ştia să atragă şobolani, a cărui voce ştie să coboare până în lumea subterană a sufletului, care nu spune nici un cuvânt şi nu priveşte nici o privire în care să nu se ascundă intenţia şi ştiinţa de a seduce, a cărui măiestrie constă în faptul că ştie să pară – şi nu ceea ce este, ci tocmai ceea ce îi va obliga o dată *în plus* pe cei ce-l urmează să se înghesuie tot mai aproape de el, spre a-l putea urma tot mai profund şi mai temeinic. […] Cu jumătate de voce, după cum se cuvine: căci e vorba de destule lucruri secrete, noi, străine, minunate, neliniştitoare.”

Friedrich Nietzsche

„Doar în sufletul Tău, Iubire, vreau să merg în pelerinaj, adânc înlăuntru, adânc, până acolo, unde se transformă în templu. Şi acolo vreau să îmi ridic dorul precum un chivot, întru gloria Ta. Asta vreau”.

Rainer Maria Rilke

„Această realitate nu există pentru noi atât timp cât mintea noastră n-a creat-o din nou.”

Marcel Proust

I. „Teribilele abisuri”

Planeta Rilke

Dacă în *Elegii duineze* – volumul rilkean de vârf, o capodoperă absolută – totul se înfăţişează ca fiind o misiune, romanul *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* pare mai degrabă o atentă dibuire neobosită a eului, o tentativă de cuibărire în abisurile subterane ale fiinţei. Nimic nu e zadarnic în această carte a iubirilor, spaimelor, morţilor, rătăcirilor, în umbra vie, luminos-disperată a cărora eroul central se *re*gândeşte pe sine însuşi în laborioasa încercare de a se rosti, de a se înţelege. Nimic, aşadar, nu se întâmplă în zadar: nici boala tratată, în siajul lui Nietzsche, ca un dar, nici moartea mamei, a tatălui sau a bunicului, descrisă cu lux de amănunte ca o entitate instalată demult în castelul prunciei şi-al adolescenţei lui Malte, nici lecturile făcute în bibliotecă, unde lumea e cu totul altfel, nici iubirile poetului preferat, posesor al unui destin singular, unic, artist de la care poţi învăţa atât de multe lucruri utile şi frumoase, de pildă, despre fetele de acum un secol ori mai multe sau – cu vorbele lui Heidegger – despre „lucrurile ultime": „moartea şi suprema judecată". Deşi scrise în stil fragmentar, însemnările, purtând patina epicului pur, au, fără îndoială, o *coerenţă interioară*, imprimată, în primul rând, de ritmul egal, domol, specific, firesc unei culmi atinse, iar, în al doilea rând, de inspiraţia de a se lăsa *con*dus de câteva teme majore, între cele mai remarcabile situându-se *moartea* vie – „lupta dintre existenţă şi nonxistenţă" desfăşurându-se, în topografia schopenhaueriană, „violent, direct, excluzând variantele", iar voinţa oarbă de a fi constituind „esenţa tuturor lucrurilor" – moartea prezentă, îmboldind viul, moartea individuală şi dreptul de a-ţi alege moartea ta, *viaţa* care trebuie trăită la cea mai înaltă tensiune, în ciuda sărăciei, în ciuda lipsei unei case şi a mijloacelor necesare subzistenţei la un nivel decent, boala aptă de a te smulge din mediocritate (ca în textele de vârf ale lui Thomas Mann, Hermann Hesse sau Nicolae Breban), deci, arătându-ţi prin

acest fapt o altă faţă a ei, mai puţin neplăcută, păstrându-şi, cu toate acestea, asprimile de pomină. Moartea şi boala, laolaltă cu *viul,* cu existenţa propriu-zisă, urmând să fie percepute, tratate şi de noi în cheie rilkeană sau, mai exact, în registru nietzschean – Rainer fiind un nietzschean pur-sânge! – ca nişte *pretexte.* În siajul autorului *Buneivestiri*, să ne propunem să refuzăm... înţelegerea acestor noţiuni de neînţeles *à fond*, acestui termen – *înţelegere* – Nicolae Breban preferându-l pe cel de apropiere, „de admiraţie perplexă, adică de o uimire infinită" sau de „iubire perplexă, care se opune celei «europene», critice, raţionale, lucide". (N. Breban, *Profeţii despre prezent. Elogiul morţii*) Să iubim, aşadar, şi moartea şi viaţa – „moartea ca una dintre formele vieţii" (N. Breban) – şi viul şi boala, să ne mirăm faţă către faţă cu ele, să nu ne grăbim să pricepem ce se întâmplă cu ele, din ce motive ne-au fost date, prefăcându-ne că înţelegem, şi încă o dată, să le iubim, alegând perplexitatea, alegând acel soi de „iubire perplexă", de sorginte iisusiacă, alegând forţa de a spori viul, adică Viaţa, construind-o cu puterea cu care îţi construieşti opera, înzidindu-te în magmele-i vii, încinse, neoromantice, care degajă, cu vorbele lui Hegel, un puternic „parfum ale prezenţei vieţii"!

Rainer Maria Rilke e un autor celebru deja la ora scrierii romanului centrat pe Malte (1910); are câteva volume de poeme bine receptate de critica de specialitate, câteva jurnale rămase inedite în timpul vieţii poetului. Prin urmare, e vorba de o operă în plină formare, aspect la care vom reveni un pic mai târziu. Gloria – percepută de autorul *Cărţii ceasurilor* ca o seamă de neînţelegeri iscate în jurul unui nume – nu-i este, de bună seamă, străină, cum familiară îi este aura ei contradictorie, dorită şi respinsă în egală măsură, iubită şi hulită... Turneele făcute cu prilejul conferinţelor ţinute pe marginea operei rodiniene, l-au făcut pe marele poet să se redreseze întrucâtva sufleteşte; pretutindeni cuvintele lui erau smulse, după propria-i mărturie, ca pâinea… În curând, va da buzna peste el *lumea nouă* a Parisului, care-l va timora la început, făcându-l, treptat-treptat, s-o accepte, să-şi găsească locul în nărăvaşa-i albie sălbatică. Aşa îl vedem pe Malte Laurids Brigge din capul locului: în inima urbei franceze, niţel timorat, bolnav, stând în liniştea viermuindă a camerei sale dintr-un hotel modest, cu o sobă

fumegândă, având parte de mâncare sărăcăcioasă, căutându-şi liniştea fără pată, astâmpărul, în timp ce constată excedat, însingurat, că este… un nimic, un nimic care la cei douăzeci şi opt de ani ai săi gândeşte că „mai pot scrie şi spune toate acestea încă o vreme. Însă va veni o zi, când mâna mea va fi departe de mine şi dacă o voi pune să scrie, atunci va scrie cuvinte pe care nici nu le gândesc. Va veni vremea *celeilalte tălmăciri* şi nu va mai rămâne nici un cuvânt şi orice sens se va risipi aidoma norilor şi se va pogorî precum ploaia". (s.n.) Malte cel ieşit din mantaua lui Nietzsche seamănă întrucâtva cu thomasmannianul Hans Castorp (nu într-un grad de neglijat şi cu proustianul Marcel şi, în egală măsură, cu brebanianul Castor Ionescu!), „copilul răsfăţat al secolului", rătăcind pe crestele montane, împuns de dorinţa de a gusta dintr-o „singurătate adâncă şi mare", proximitatea muntelui constituind un fel de şcoală – precum este Parisul pentru înfricoşatul Malte cel aflat în zodia redobândirii sinelui, când „prin faţa ochilor i se perindă o procesiune de obiecte sumbre şi nedesluşite, siluetele unor personaje" (Virginia Woolf) – uriaşii de piatră şi aer, „măreţia şi tăcerea de moarte a peisajului alpin" fiind „cel mai potrivit pentru maturizarea complexelor gândirii" într-o „tăcere grandioasă şi nepăsătoare". (Th. Mann) Alumnul celor doi magiştri – Naphta şi Settembrini – îşi simţea, apropo de similitudini de ordin tipologic, „sufletul mereu apăsat, încordat şi neliniştit de tăcerea prea mare, de această singurătate aventuroasă", tânărul fiind, totodată, „mândru de a le fi cucerit prin curajul lui şi conştient de drepturile pe care demnitatea i le dădea asupra priveliştii".

În pofida semnelor zădărniciei, Malte – cel stând contemplativ sub semnul „constelaţiei miturilor paseiste (mitul Vârstei de aur şi al Paradisului pierdut) guvernate de nostalgie" (Eugen Negrici) – junele visător, aşadar, se lasă dus de un curent lăuntric incomparabil mai puternic, înfruntă spaimele fecunde, conştientizând, vai, că „se află în faţa a ceva măreţ" şi că aproximativ acelaşi lucru îşi desfăşura în el splendorile solemn melancolice înainte de a fi început el să scrie. În consecinţă, orice s-ar întâmpla, el *se va lăsa scris*, da, el va fi curajosul acela care va fi pentru sine însuşi un instrument al devenirii, un instrument al cunoaşterii de sine, *con*dus de dorinţa ascuţită de a face cu el ceea ce vrea, ceea ce lăuntric i se spune să facă. (Ca şi brebanianul Paul Sucuturdean din *Animale bolnave,* care defineşte pentru sine însuşi libertatea ca pe o dorinţă de a face ceea ce vrei cu tine: „Cea mai înaltă formă a

libertăţii posibile, să faci cu tine tot ce vrei, nu ce poţi, ci *ce vrei*, ce-ţi trece prin cap sau ce vrei să-ţi treacă prin cap...") În asemenea cazuri, lăsându-se pradă unei negre plutiri misterioase, eroul nostru, strunjindu-se, modelându-se şi descriind *mişcările duhului lăuntric* (Joyce), ale *eului profund* (Proust), simte, din timp în timp, că nu-i lipseşte decât un pas, un singur pas pentru a transforma jalea în beatitudine, incapacitatea de a face saltul ontic scontat făcându-l să înţeleagă că eul său este – la ora scrierii însemnărilor – un *eu spart.* Oare aşa să fie? Din această perspectivă, poetul şi autorul însemnărilor face efortul de a aduna şi de a rescrie iarăşi, dintr-un unghi diferit însă, rugăciunile copiate din alte cărţi, acestea ieşind, de astă dată, din mâinile-i subţiri, ca şi când nu i-ar fi aparţinut într-adevăr. De parcă altcineva i-ar fi luat locul sau l-ar fi schimbat, lăsându-l cu senzaţia unui inalienabil abandon îngrozitor, din care el va fi în stare să-şi revină rescriind iarăşi şi iarăşi nărăvaşele-i texte încinse şi înregistrând cu acribia unui stângaci funcţionar inspirat metamorfozele declanşate în forul său interior „în liniştea şi în solitudinea nopţii", la capătul cărora va regândi, iar şi iar, iubirile-i de o viaţă, revenite obsesiv în lumea aşa cum este ea, cărţile, iubirea iubirii, moartea mamei, stingerea bunicului, sala de lectură, încăperea unde aşteaptă, sufocându-se, consultaţia solicitată unui medic, amânată obositor, apoi, iarăşi şi iarăşi, ca într-un carusel neostenit: camera modestă, întâmplările copilăriei etc., încât totul se-nvârteşte ca într-un soi de carusel lacom, încet-încet, de neînţeles, conducându-l la ideea unei metamorfoze subterane, produse fără ştiinţa lui parcă şi, în consecinţă, liminara schimbare e respinsă oarecum din vârful buzelor: „Aş rămâne cu atâta plăcere printre semnificaţiile ce mi-au devenit dragi şi, dacă, totuşi, trebuie să se schimbe ceva, atunci mi-aş dori, cel puţin, să pot trăi printre câini care au o lume înrudită şi aceleaşi lucruri"… În actualitatea-i sufletească deocamdată rămâne „nevoia vie" (Hegel) de a scrie, de a re-scrie, de a copia rugăciunile străine, cu convingerea că „fiecare cuvânt durează şi are vreme să-şi răsune ecoul", smulgându-l astfel pe artist dintre meandrele încâlcite ale melancoliei. Nu pentru mult timp însă, căci boala stă, clipă de clipă, la pândă şi-l face să păşească pe terenurile sale industriale propăşind în jurul purtătorilor de halate albe, care pun în mişcare „maşinăria indiferentă, căreia nu-i pasă de nimic", a bolii, suferinţei, degradării, maşinărie îmboldită câteodată de moarte, aceasta fiind, în percepţia lui Hans Castorp, bunăoară, „o mare forţă. Când te apropii de ea, te descoperi şi mergi cu pas

cadenţat, în vârful picioarelor", adică oarecum aşa cum merg, în percepţia lui Nietzsche, ideile mari. O forţă uimitoare, bubuindă, ce pare a fi, ca în Thomas Hardy, *mai puternică decât voinţa*.

Atmosfera de carnaval îngrozitor al spitalului îi prilejuieşte întâlnirea cu ceea ce numeşte Malte „colosalul", de care avusese parte demult, copil fiind şi având febră, odată cu indiferentele cavalcade ale stării irupte din spaimă şi din încă ceva de nedescris, ce transforma, atunci, totul în jur într-un soi de lucru aparent neimportant, anexat însă esenţialului în topografia căruia „lucrul cel mai important al vieţii" este, fără îndoială, „să te redobândeşti pe tine, cu condiţia să ai sau să vrei să ai energia necesară pentru a o face". (Kierkegaard) Boala face, astfel, ravagii; câteodată i se dă o importanţă nemeritată, alte dăţi însă ea, boala adică, este neglijată, şi-atunci, din epicentrul ei periculos, ea loveşte cu precizie locul slab, ridicând din trup – ca de la foarte mari adâncimi – „o forţă nouă, odihnită" în prea densa şi îndelunga aşteptare născândă. Astfel, reizbucnesc, în pâlnia sufletului, o sumedenie de amintiri, cărora, fireşte, nu toţi le fac faţă, căci amintirea caută terenul propice, solul sufletesc dornic de *însămânţare,* când se lasă văzute, auzite, contemplate „ici şi colo, lucruri pierdute din copilărie", apărute „ca noi", laolaltă cu „toate fricile pierdute" care „sunt iarăşi aici". Din magma tuturor spaimelor trecute, prezente, revivifiate, se învolbură certitudinea plină, rotundă, că „totul este de nespus" (Rilke) – „e vorba de destule lucruri secrete, noi, străine, minunate, neliniştitoare" (Friedrich Nietzsche) – inclusiv felul în care a revenit fulgurant, de nedescris, copilăria grea, „ca odinioară", realitate în umbra căreia eroul nostru bolnav, singuratic, suferind, bizar de aplecat asupra lumii sale lăuntrice prin care se salvează, constată – aidoma tolstoianului Ivan Ilici cel încolţit de moarte, aidoma proustianului Marcel – faptul că îmbătrânirea nu i-a servit la nimic; copilul ce fusese odinioară e la fel de viu, iar timpurile maturităţii, ale aşa-zisei maturităţi, sunt la fel de dificile, de neînţeles, de nedescris. Poate. Ceea ce nu înseamnă că Malte nu ţine totuşi să se exprime din abisurile spiralate ale fiinţei, încercând să nu se mai apere de lucrurile aparent lipsite de importanţă şi constatând excedat-pierdut cu nu-i prea reuşeşte întotdeauna aceasta, dar, în pofida eşecurilor notate şi descrise cu acribie subtil subiectivă, eroul nostru nu vede cum să nu înregistreze, totuşi, că boala gândită „cu o siguranţă somnambulică, scoate, din fiecare, cel mai adânc pericol al său, ce

părea să fi trecut, şi îl pune din nou dinainte-i, foarte aproape, în ceasul următor".

Treptat-treptat, lucrurile sunt din nou reluate, supuse analizelor, reconsiderate, reevaluate, încât se intră pe un teren spiritualiceşte deviat, pe *celălalt versant ontic,* în topografia căruia „valenţele pe care un om le consideră la un moment dat ca secundare în economia sa existenţială pot ascunde în realitate latenţele stimulative ale unor explozii ulterioare de personalitate. (s.n.) Astfel, lumea acţionează prin reconsiderarea unor valenţe neatent lăsate în paragină". (Ştefan Borbély, *Pornind de la Nietzsche*) În virtutea unei asemenea concepţii de „continuă autogeneză cosmică", de extracţie evident nietzscheană, boala, regândită în esenţe, smulsă din... paragină, îl face pe Malte să se afunde – şi nu să fugă, cum ar fi fost firesc, de altfel, sau, mai exact spus, *omenesc, prea omenesc*! – să se cuibărească în acel pericol, în lumile-i interioare, ascultând *marile larme secrete.* Care-l reapropie de istmul fiinţei, de draga-i străinătate, dintr-un unghi diferit, prilejuit în bună măsură inclusiv de darul de a se afla în urbea luminilor, a exploziilor dionisiace, traseu iniţiatic, ontologic, derulat, uneori-adeseori, în registru ludic, mersul spre fiinţă fiind impulsionat, uneori-adeseori, de *voinţa de depăşire*, nestrăină, cu vorbele marelui iubitor de Nietzsche – Ştefan Borbély – omului cosmic: „Omul cosmic e un creativ prin excelenţă, aplecat nu atât asupra producerii unor alte valori, cât asupra propriei sale existenţe concepute ca «depăşire». E fiinţa aflată la confluenţa a două instanţe de lejeritate: uşurinţa lui însuşi de a se juca prin abolirea transcendenţei opresive şi uşurinţa destinului de a-l transforma în obiect al marelui joc cosmic". (Ştefan Borbély)

La intersecţia bolii, singurătăţii şi a urbei străine, descrise cu acribia unui veşnic *copil rătăcit printre oamenii mari*, se iscă din bolgiile unei realităţi *re*create clipă de clipă, stranietatea unor stări sufleteşti descrise până la saţiu, ancorate laolaltă, ca la proustianul Marcel, într-un Paris „necunoscut în mijlocul Parisului însuşi", totul în jur apărându-i sub semnul nevoii implacabile de a explora propria existenţă ca pe o existenţă eminamente stranie, privită, tratată din alte arondismente ale misterului. (Marcel Proust, *Guermantes*) Parisul e perceput şi descris de Malte nu numai ca o cetate a morţii, a cărţii, a scrisului şi-a bolii, ci, evident, infinit mai mult decât atât: „E un oraş mare, mare, plin de ispite ciudate. În ce mă priveşte, trebuie să recunosc că, într-o anumită măsură, le sunt subjugat. Cred că nu se poate spune altfel. […] S-a născut în mine, sub aceste influenţe, *o cu totul altă percepţie a tuturor lucrurilor*, există aici anumite *deosebiri care mă despart de oameni* mai mult decât tot ce a fost până acum". (s.n.) Izolarea nietzscheană a lui Malte ne duce cu gândul la concluzia formulată ad-hoc de Marcel cel grăbit să aşeze totul sub semnul metaforei şi al formulărilor gnomice memorabile: „Există locuri predestinate". (Marcel Proust, *Guermantes*) Alături de urbea baudelairiană, un alt loc rilkean predestinat este, după cum se ştie, prea iubita Praga, da, „Praga lui Rainer Maria Rilke, de unde a pornit izvorul poetic cel mai august, mai indescifrabil şi mai necesar al epocii noastre, condensat în persoana acestui fals estet, fals poet intimist, cântând încă o dată un zeu grec, pe Orfeu, în descendenţa cutlurală a lui Hölderlin şi Nietzsche". (N. Breban, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*) „Izvorul poetic", ca şi „activitatea poetică" rămânând a fi, în percepţia lui Heidegger, „asemenea unui vis; ea nu este o realitate". (*Originea operei de artă*)

În monografia despre Rodin, scrisă cu câţiva ani înaintea romanului lui Malte, Rainer vorbea, între altele, despre Paris, înainte de toate, unde a stat între anii 1902 şi 1910, ca despre o posibilă patrie: „Paris, singurul oraş a cărui largă şi rodnică ospitalitate îmi ţine loc de patrie, vai!, necunoscută mie şi pentru totdeauna absentă".

Eroul nostru tânăr vede, aşadar, în siajul metamorfozelor survenite şi descrise cu acurateţea unui colecţionar de obiecte de lux, „o lume schimbată. O viaţă nouă, plină de semnificaţii. Deocamdată este oarecum greu, căci *totul este prea nou.* Sunt începător în ce mă priveşte". Da. Malte Laurids Brigge e un începător păşind pe solurile unei planete culturale necunoscute, total noi. Tocmai de aceea instinctul de a se lipi de poetul său iubit, Verlaine – *poetul cu destin*, cum îl numeşte – este formidabil. Cum formidabilă şi neaşteptată e opinia sa nuanţată asupra gloriei, precum şi înţelegerea unui traseu destinal de prim rang. Paginile în care se înfiripă un dialog sublim între Malte şi poetul îndrăgit, al cărui destin singular este urmărit cu admiraţie nuanţată, înţelegătoare sunt extrem de vii, exemplare nu numai sub raportul abordării unei alte teme majore (decât cele enunţate în succintul nostru eseu) pe care e axat *bildungsromanul* rilkean*,* şi anume: relaţia maestru-ucenic şi derivatul acesteia, călău-victimă/stăpân- slugă. Malte i se adresează la persoana a doua singular poetului admirat, vorbindu-i despre existenţa-i de individ taxat ca fiind de nimic, despre glorie, „această destrămare publică a unuia care devine, în al cărui şantier pătrunde mulţimea, mutându-i pietrele". Dialogul acesta e purtat din intimitatea malteană: „Stăteam

aplecat asupra cărţilor tale, încăpăţânatule, şi încercam să mi le însuşesc ca pe celelalte, care te risipesc şi care şi-au luat mulţumite partea". Relaţia de hârtie iscată între autorul acelor cărţi şi eroul romanului rilkean, Malte Laurids Brigge, creşte în intensitate, transformându-se mirabil, sub ochii lectorilor, într-o relaţie de complicitate. Astfel, absconsul personaj mânat de dorinţa de a învinge gravele-i disperări, se exprimă, învaţă să se exprime, să privească şi să vadă, devenind, treptat-treptat, ceea ce este: un poet care îşi tratează maestrul ca pe un mare copil adult, încercând să-l protejeze în lumea împărţită inevitabil, firesc, în două tabere alcătuite din el, poetul, şi ei, ceilalţi: „Şi dacă ei te contrazic, ei, cei care te consideră un nimic, şi dacă renunţă la tine, ei, cei cu care te dedai, şi dacă vor să te stârpească, de dragul gândurilor tale, ce este acest pericol evident care te ţine laolaltă, în tine, pe lângă şireata duşmănie de mai târziu a gloriei, care, dispersându-se, te face inofensiv?" În asemenea circumstanţe, îndemnul maltean e unul pe cât de simplu, pe atât de tuşant, eficient, rezumându-se la un lucru de o directeţe emoţionantă: „De trece vremea şi vezi cum numele tău circulă printre oameni, nu-l lua mai în serios decât tot ceea ce găseşti în gura lor. Gândeşte-te: a devenit prost şi dă-l la o parte. Ia un altul, unul oarecare, *pentru ca Dumnezeu să te poată chema în vreme de noapte.* Şi ascunde-l faţă de toţi". (s.n.) Este evident că aici se declanşează mecanismele subtile ale unei alte teme majore, abordate de Rainer în poezia sa: *dialogul cu Dumnezeu.* Şi pentru a ne convinge de caracterul acestui *motiv obsesiv* de o brutalitate vizionară, este inevitabil să citām un poem de vârf din prima tinereţe rilkeană (traducerea îi aparţine lui Nicolae Breban):

„Stinge-mi ochii, eu te pot vedea.
Astupă-mi urechile, eu pot să te aud.
Şi fără picioare, eu pot să merg la tine.
Şi fără gură pot să jur pe tine.
Frânge-mi braţele, eu pot să te cuprind
Cu inima mea ca şi cu o mână.
Închide-mi inima, şi creierul meu va lovi.
Şi dacă ai să-mi arunci tu foc în creier.
Atunci te voi purta pe sânge."

…Mesajul incifrat în fragmentul de roman citat mai sus e limpede, întregi pasaje rilkeene nu mai puţin inspirate despre glorie, formare, despre dialogul poetului cu Tatăl cel din ceruri, despre lumea aşa cum e şi relaţia ei cu artistul fiindu-ne oferite cu asupra de măsură şi în eseul monografic *Auguste Rodin*, unde pasărea capricioasă a celebrităţii e percepută într-o cheie incomparabil mai aspră: „Gloria nu-i, în cele din urmă, decât suma tuturor neînţelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou". Să ne aducem aminte încă şi încă o dată că, în percepţie rilkeană, lui Rodin nu-i mai păsa, de la un punct încolo, de lucrurile străine lumii sale artistice, universului său, marele sculptor arătând un sporind interes exclusiv faţă de tot ce-i serveşte drept pretext de *adâncire în sine însuşi.* La îndemână, în această ordine de idei, sunt instrumente ca izolarea, singurătatea atroce şi un soi de nietzscheană „renunţare la viaţă", teoretizată de autorul *Sonetelor către Orfeu* cu o maximă înţelegere a mecanismelor creaţiei şi o cunoaştere impresionantă a psihologiei acesteia, referindu-se la capacitatea rară – ar fi spus Thomas Mann – „de a-şi strânge forţele vitale ca într-un focar": „Se va recunoaşte […] ce anume l-a făcut atât de mare pe acest mare artist: a fost un muncitor care n-a visat altceva decât să se contopească întru totul, cu toate forţele, în smerita şi dura existenţă a uneltei sale. E, aici, un fel de renunţare la viaţă: dar tocmai cu această răbdare a câştigat-o: căci la unealta lui a venit universul". (*Auguste Rodin*)

Ecuaţia dificilă, enigmatică şi aspră *lume – artist* e rezolvată la modul casant, atroce, de mâna delicată, clarvăzătoare a autorului *Elegiilor duineze*: „Aici [în opera rodiniană – n.n.] exista viaţa, exista de o mie de ori în fiece minut viaţa, în dor şi alean, în nebunie şi spaimă, în pierdere şi în câştig. Existau o dorinţă fără margini, o sete atât de cumplită încât ar fi secat ca pe o singură picătură toate apele lumii; aici nu exista minciună şi prefăcătorie: se apuca şi se da cu gesturi autentice şi largi. Existau aici stricăciunea şi hula, osânda şi voluptatea şi înţelegeai dintr-odată *ce săracă trebuie să fi fost o lume care le-a ascuns şi le-a îngropat pe toate acestea, trăind de parcă n-ar fi existat*. (s.n.) Existau". (*Auguste Rodin*) Eroul romanului scris de Rainer percepe aceleaşi teme revenite obsesiv – lumea, artistul, gloata, însingurarea, nevoia de izolare etc. – cu aceeaşi exactitate casantă, înţelegând că maestrului său de hârtie, în esenţă, nu i-a păsat „dacă o femeie rămâne ori pleacă şi dacă cineva e cuprins de ameţeală şi altul, de nebunie, şi *dacă morţii sunt vii şi dacă viii, doar în moarte clinică*: ce ţi-a păsat ţie de toate astea?" Fiind naturale, intrând în logica firescului dacă nu a lucrurilor banale, asemenea realităţi anodine, fără relief, nu i-au atras atenţia artistului

decât atât cât ai trece printr-o anticameră, vizionarul locuit de foamea de a fi înşurubându-se cu toată fiinţa, cu rădăcinile ei cu tot, „acolo unde fierbe devenirea noastră şi unde se prăbuşeşte şi unde culoarea se schimbă, în interior. Mai în interior decât acolo unde a fost vreodată cineva; o uşă ţi s-a deschis şi deja ai fost lângă retortă, în lumina focului". Toate acestea sunt presupuse *cadre* necesare pentru a te reîntoarce la tine însuţi, mereu acelaşi, mereu altul, sub semnul unui puternic instinct enorm, gata să se refacă, organic, urmând legile fluxului şi ale refluxului, ca „o masă enormă de forţă fără început şi sfârşit, o masă de forţă solidă ca bronzul, care nu devine nici mai mare nici mai mică, ce nu se epuizează, ci doar se modifică [...], o mare care se metamorfozează veşnic, care în sursa ei eternă revine cu ani de uriaşă reîntoarcere, cu un flux şi reflux al structurilor". (Nietzsche)

În lumina feroce a *acelui* foc, Rainer – pe care nu-l identificăm decât până la un punct cu personajul său, Malte, o faţă complexă, o mască ascunzând un personaj polifonic, a marelui poet austriac de expresie germană – Rilke, aşadar, remarcă, prin gura eroului său ce-l ţine în raza atenţiei pe maestrul de hârtie, „unghiul de deviere a unei voinţe neapăsată de ceva". Procesul complex al unei asemenea *devieri* ascunde, laolaltă cu alte aspecte nu mai puţin fine, de sorginte metafizică, „viaţa, viaţa noastră, ce alunecase în noi, care *se retrăsese în interior, atât de adânc, încât abia dacă se mai putea presupune ceva despre ea*". (s.n.) Asemenea pasaje de lunecare treptată, bine pregătită, atent urmărită, în abisul fiinţei, de sondare, tatonare a obscurelor labirinturi ale acesteia, există în romanul rilkean cu asupra de măsură, autorul *Elegiilor duineze* vădind o exemplară conştiinţă familiarizată cu intimitatea eului abisal, irumpt din mâlurile albe ale „subconştientului colectiv". (C.G. Jung)

Harponat spre *o viaţă lăuntrică nouă*, smuls spre *ceva greu şi temeinic* se simte şi proustianul Marcel. Astfel, în timpul vizitei făcute rasatului Saint-Loup, neputând să se ridice dimineaţa din pat şi simţind totodată o stranie beatitudine, junele Marcel se descoperă „legat de un pământ nevăzut şi adânc prin articulaţiile pe care oboseala [mi] le făcea simţite ale firişoarelor musculoase şi hrănitoare", apoi se redescoperă, treptat-treptat, „plin de putere", învins de o anume „idéalité de puissance" (Kierkegaard), aşa încât „viaţa se aşternea mai lungă înainte-mi", şi se gândeşte la poeţii care susţin că ne regăsim într-un anume loc, ancorat în albiile nărăvaşe ale tinereţii. Îi contrazice de îndată, însă, pe bună dreptate, susţinând că

asemenea pelerinaje sunt foarte riscante. Ba mai mult decât atât: „E mai bine *să găsim în noi înşine locurile fixe*, contemporane unor ani diferiţi", coborând într-un somn adânc şi totodată „în galeriile cele mai subterane ale somnului, acelea în care nici o răsfrângere din ajun, nici o licărire a memoriei nu mai luminează monologul lăuntric, admiţând că el însuşi nu încetează". Totul se întâmplă urmând legi necunoscute, astfel încât „ne prilejuieşte regăsirea grădinii în care am copilărit, acolo unde muşchii îşi înfig şi-şi răsucesc ramificaţiile şi aspiră la *o viaţă nouă*". (s.n.) În asemenea cazuri, nu este indicată, de bună seamă, călătoria, „trebuie *să coborâm ca să o regăsim* [viaţa nouă – n.n.]": „Ceea ce pământul a acoperit nu mai este deasupra lui, ci sub el, excursia nu mai este îndestulătoare ca să vizitezi oraşul mort, *sunt necesare săpăturile*". (s.n.) Numai recurgând la ele, „se va vedea măsura în care unele impresii fugare şi întâmplătoare te aduc iarăşi şi mai bine spre trecut, cu o preciziune mai fină, într-un zbor mai lin, mai nematerial, mai ameţitor, mai infailibil, mai nemuritor, decât aceste dislocări organice". (Marcel Proust, *Guermantes*) Asemenea *dislocări organice*, câteodată, prilejuiesc alte geneze, reînnoiri ale lumii, *dislocări* lăuntrice, ca în acel poem rilkean memorabil, tradus splendid de Dinu Pillat:

„Oricine-ai fi: seara păşeşte afară
din odaia ta, unde ştii toate;
ca ultim lucru în faţa depărtării stă casa ta:
oricine ai fi.
Cu ochii tăi, care, obosiţi, abia se pot desprinde
de pe pragul tocit,
ridici încet de tot un copac negru
şi îl aşezi în faţa cerului: svelt, singur.
Şi ai făcut lumea. Şi ea este mare
şi asemenea unui cuvânt, care se coace încă în tăcere.
Şi cum voinţa ta îi înţelege sensul,
ochii dau drumul lumii cu blândeţe."

Introducere

Unul dintre eurile rilkeene, şi anume cel ipostaziat în Malte, ne aduce aminte întrucâtva de Rainer cel speriat şi fascinat în egală măsură de viaţa-i interioară bogată, luxuriantă, în marginea căreia marele poet făcea laborioase însemnări concepute, în bună parte, în formă de scrisori către iubita lui, Lou Andreas Salomée, „răsfăţata

saloanelor literare germane”, care „s-a născut (1861) şi a crescut la Petersburg, într-o familie ilustră: predecesorii ei hughenoţi emigraseră din Franţa în Germania, bunicul ajunsese, prin Ţările Baltice, în Rusia, tatăl Gustav Salomé avansase general în slujba ţarului Nicolae I. Lou revine (1880), pentru studii, în Occident, la Zürich, apoi la Roma. Se împrieteneşte cu Malwida von Meysenbug, apropiată a lui Aleksandr Herzen. Doi ani (1882-1883) se află în preajma lui Friedrich Nietzsche, căruia îi va consacra şi o carte (1894)”. (Ion Ianoşi în Rilke, Ţvetaieva, Pasternak. *Roman epistolar*) Astfel, aflându-se la Florenţa şi renunţând la ghidurile turistice pentru a învăţa să privească şi să vadă, Rainer – instigat parcă de spusele heideggeriene, conform cărora „sufletul trebuie să se întoarcă înspre ceea ce este mare în esenţa lui” – notează la un moment dat că „mă simt de parcă ar trebui să vorbesc acum, în clipe de forţă şi claritate, când *din mine vorbeşte mai mult decât eu însumi: sufletul meu*. Mă simt de parcă ar trebui să-i convertesc pe toţi cei care ezită şi care se îndoiesc; căci *am mai multă putere în mine decât pot reţine în cuvinte* şi vreau să o folosesc pentru a elibera oamenii de străina frică, din care eu însumi am venit”. (*Jurnal florentin*) Pentru ca altă dată, scriind în acelaşi *jurnal florentin,* în vreme ce simte cum în gravul său for lăuntric „se îmbulzesc visele şi nenumărate temeri”, să ajungă la concluzia că „fiecare este în adâncul său precum o biserică şi pereţii sunt împodobiţi cu fresce sărbătoreşti”, urmând de îndată o recapitulare a vârstelor ontice: „În prima copilărie, când fastul e încă liber, e prea întuneric înlăuntru pentru a vedea tablourile şi apoi, când se luminează din ce în ce mai mult, vin nebuniile copilăreşti şi falsele doruri şi ruşinea însetată şi acestea tencuiesc fiecare perete”. Dincolo de straturile care se depun pe suprafaţa *peretelui,* se produce ceva, un *declic,* astfel încât totul ia o întorsătură nedorită, previzibilă, şi „vreunul intră adânc în viaţă şi trece prin ea, fără să bănuiască vechea minunăţie sub sărăcia trează”. Excepţiile se înscriu în lista aleşilor care se caută pe ei înşişi, reîntorcându-se mereu la matca sinelui: „Fericit însă cel care o simte, care o găseşte şi care o dezvăluie în ascuns. El îşi face un cadou. Şi el se va întoarce în sine”. Aceste rânduri înscriindu-se, în chip sugestiv, în raza nietzscheenei reîntoarceri eterne a aceluiaşi la sine însuşi.

N-am fi recurs la eseul monografic conceput în marginea operei uriaşului Rodin, nici la *jurnalele rilkeene,* dacă n-am fi găsit în ele prefigurări şi schiţe, segmente *in nuce,* seminţe ontice ale întortocheatului, labirinticului Malte cel creat mai târziu – un

personaj de o complexitate polifonică, spuneam şi altădată, derutantă, amintindu-ne de *eul multiplu proustian* şi, totodată, de procedeele de sondare a adâncurilor fiinţei folosite de Joyce, dar nu mai puţin de proza de sorginte autobiografică a Marinei Ţvetaieva, cu care Rainer, după cum se ştie, a făcut schimb de scrisori în ultimul an al vieţii lui, 1926, rodul acestuia fiind volumul *Roman epistolar,* un veritabil festin ideatic alcătuit din corespondenţa a trei monştri sacri – Rilke, Ţvetaieva, Pasternak – festin gândit ca *un roman* construit din scrisori şi poeme, cu inserturi de ordin istoric şi biografic realizate de cărturarul Ion Ianoşi, traducerea aparţinându-i Janinei Ianoşi.

Unele pasaje malteene sunt, după toate aparenţele, de sorginte biografică, precum e, bunăoară, acela în care Maman face abstracţie de faptul că Malte este un băiat, tratându-l ca pe o… Sophie. E ştiut că Rainer Maria Rilke – numele literar al lui René Karl Wilhelm Johann Maria Rilke – a avut o soră decedată timpuriu. Mama poetului, Sophie/„Phia” Entz, a suferit enorm după pierderea unuia dintre copii, tratându-l, în consecinţă, pe micul Rainer, până la vârsta de şase ani, ca pe o fetiţă, aşa încât îl vedem, într-o sumedenie de fotografii de epocă, purtând rochiţe dantelate, având părul bălai, pieptănat îngrijit; chipul lui din poze putea fi lesne confundat cu cel al unei fete. (De o experienţă în multe puncte asemănătoare a avut parte, după cum se ştie, Nichita Stănescu, unul dintre cei mai mari ucenici ai lui Hölderlin şi Rilke.) Deşi vom găsi multe similitudini de sorginte biografică între Rainer, autorul, şi Malte, eroul-poet, în demersul nostru nu vom mai face asemenea incursiuni, simetrii, paralele, întrucât nimeni dintre comentatori, exegeţi, critici şi istorici literari, fireşte, nu va izbuti să stabilească vreodată în ce proporţie elementul strict biografic este transformat, într-o operă artistică, în ficţiune pură, din ce punct anume, în cazul marilor creatori, elementul existenţial, prins în magma limpede a texturii romaneşti, se retopeşte, metamorfozându-se, particularul, individualul fiind harponate spre teritoriul abscons al simbolului.

Cert este că în epoca scrierii *Însemnărilor…* Rainer era deja, spuneam, un autor relativ cunoscut în Europa. Rămăseseră oarecum în urmă: încercarea de a deveni ofiţer, urmând cursurile Şcolii de cadeţi din Sankt Pölten (o experienţă, între altele fie menţionat, traumatizantă), anii de studiu a filosofiei şi artelor la Praga şi la Műnchen (reşedinţa lui Thomas Mann), relaţia cu divina Lou

Andreas-Salomé, la îndemnul căreia Rilke îşi schimbă numele *René* în *Rainer*, voiajele întreprinse în Rusia, Italia, căsătoria cu sculptorul Clara Westhoff, de care se desparte în 1902, şcoala Rodin, anii în care-i este secretar (1905-1906), dar, înainte de toate acestea: circa zece cărţi de poeme şi însemnări care l-au impus în atenţia criticii de specialitate, precum şi în vizorul iubitorilor de poezie, de la, *Larenopfer* (*Ofranda larilor*, 1896), *Traumgekrönt* (*Încoronat de vis*, 1897), *Advent* (*Advent*, 1898), *Mir zum Feier* (*Mie întru sărbătoare*, 1900) şi până la indiscutabilele vârfuri atinse în *Das Buch der Bilder* (*Cartea imaginilor*, 1902) şi *Das Stundenbuch* (*Ceaslov*, 1905), urmate la scurt timp de *Neue Gedichte* (*Poezii noi*, 1907) şi *Der neuen Gedichte anderer Teil* (*Cealaltă parte a poeziilor noi*, 1908). *Jurnalele de tinereţe,* care conţin *Jurnalul florentin* şi *Jurnalele din Schwangendorf* şi *din Worpswerde* – traduse excelent, excelent, în pofida limbajului rilkean dificil, a stilului dens, metaforic, pe alocuri vădind pasiunea pentru metafizicul pur, caracteristice şi acestui roman abisal al lui Rainer, de poetul, eseistul, romancierul şi traducătorul Bogdan Mihai Dascălu – fuseseră scrise în perioada 1898-1900, publicate fiind postum. Atât poemele timpurii, cât şi însemnările jurnaliere, care depăşesc în realitate cadrul strict al unor jurnale, constituie – precum şi corespondenţa de altminteri – un fel de strălucită proză poetică de o densitate rară. Toate paginile laolaltă, de bună seamă, sunt un teren pregătitor pentru *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge – Însemnările lui Malte Laurids Brigge –* scrise din 1904, concomitent cu *Neue Gedichte,* şi definitivate în iarna anului 1910, perioadă după care urmează o secetă, un segment de acumulare mai exact, care va culmina, da, cu una dintre capodoperele rilkeene, *Elegii duineze* (*Duisener Elegien*)*,* începute în 1912, la Castelul Duino şi definitivate mai târziu, în februarie 1922, la Castelul Muzot, văzând lumina tiparului în 1923.

A provoca destinul în „teribilele abisuri”

Florilegiul de stări sunt, în *Însemnările...* malteene, pretutindeni, descrise exact, încet, viu, răvăşitor de viu. Da, ritmurile curg, treptat-treptat, schimbându-şi respiraţia, şi oferind, de la un rând la altul, surpriza, ineditul, neobişnuitul, excepţionalul fiind

cadrul firesc al acestui roman atipic, tensionat, printre obiceiurile casei figurând – dacă admitem că un text epic este aidoma unei case, aidoma unei cetăţi, aidoma unui continent sau planete abia descoperite – imprevizibilul. Totul este neobişnuit, nou, totul poartă pecetea indeniabilă a inevitabilului... excepţional, în capul unei presupuse liste în care am inventaria întâmplările neobişnuite, extraordinare stând atât încercările malteene de a inventaria necunoscutul, tentativele de a fora, forja, lucra în adâncurile propriului eu în plină devenire, cât şi personajele care fac parte, *volens nolens,* din existenţa acestui „cunoscător feroce al lumii interioare” (Gombrowicz), Malte: Maman, Sieversen, tata – „maistrul de vânătoare al lui Dumnezeu”, Sophie (dublura feminină a lui Malte), fata din casă, servitorul cu argintăria, pastorul dr. Jespersen, contele Christian Brahe, Mathilde Brahe, micul Erik, bătrâna contesă Margarete Brigge, bunica lui Malte, care „trebuie să fi fost o mare doamnă”, şambelanul, Abelone cea legată de imaginea, de o frapantă senzualitate, a unicornului… Până şi viaţa de la Ulsgaard – graţie penei rilkeene – se transformă, sub ochii lectorului, într-un soi de personaj-fundal când plin de viaţă, mustind de surprize, spectacole, groază copilăroasă şi vie (ca în scena în care micul Malte descoperă propria mâna ca pe una străină, urmărind-o cu respiraţia tăiată), când palid, zăcând într-un soi de lâncezeală (ca bunăoară mesele de la şapte seara, cu care micul Malte începe să se obişnuiască, fiindcă învaţă să-i studieze pe ceilalţi).

Surâzător dominantă, plutind aidoma unui viu abur dens, rarefiat, peste fiinţele prinse în acest roman strălucit, este iubirea, o altfel de iubire, văzută ca o muncă solicitantă, ca un travaliu formator, abscons, ca o activitate formatoare de sine şi de celălalt, ca o experienţă aptă de a pregăti terenul transcenderii, modelul evocat, în această ordine de idei, fiind acela al uriaşelor femei, cum e, bunăoară Gaspara Stampa sau Portugheza. În una dintre capodoperele sale, *Iosif şi fraţii săi,* Thomas Mann, referindu-se, între alte subiecte favorite, la iubire, scotea în evidenţă, din capul locului, caracterul ei terific-salvator, pe de o parte, iar pe de alta, restricţiile, zăgazurile impuse de sentiment: „Ar trebui cumpănit dacă omul cu sentimente puternice dispreţuieşte, de fapt, în mod conştient libertatea şi liniştea, provoacă în mod deliberat destinul şi nu doreşte să trăiască decât bântuit de temeri şi sub ameninţarea spadei”. „Limba destinului” fiind, în viziunea heideggeriană, familiară celor cărora nu le este străină „exigenţa fiinţei”: „Când curajul gândirii îşi

are obârşia în exigenţa Fiinţei, abia atunci limba destinului se află în largul ei". (*Originea operei de artă*) Iubirea este, în opinia autorului *Muntelui vrăjit,* un sinonim absolut al imprudenţei: „E limpede, însă, că o voinţă atât de cutezătoare este absolut necesară negrăitei bucurii de a iubi, şi oricine ar trebui să ştie că iubirea presupune o mare disponibilitate pentru suferinţă şi că nimic nu este mai imprudent decât să iubeşti".

Ca şi Hans Castorp, ca şi Marcel, ca şi Castor Ionescu, ca şi Rogulski, Malte alege, în chip sublim, imprudenţa aceasta mirabil-salvatoare, căci din toate, în cele din urmă, „răzbate brusc palida recunoaştere. Recunoaşterea? Cu adevărat doar recunoaşterea? – Iertarea. A ce iertare? – Iubirea. Dumnezeule: iubirea". (Rilke)

În *Elegiile romane,* Goethe vede iubirea ca pe un templu construit exclusiv pentru iniţiaţi:

„Spuneţi-mi, pietrelor, o, vorbiţi, voi, înalte palate!
Străzi, voi, ziceţi o vorbă! Geniule, tu, nu te iriţi?
Da, este totul însufleţit în sfintele tale ziduri,
Romă eternă; doar mie mi se ascunde
atât de calm totul.
O, cine îmi murmură, la care fereastră zării eu
Odată nobilul chip ce adânc m-a 'nviorat?
Bănuiam eu drumurile, încă, pe care,
mereu şi mereu
Spre dânsa şi de la ea, apoi, să merg,
preţiosul timp jertfindu-l?
Încă contemplu biserici, palate, coloane şi ruine,
Precum bărbatul calm, călătoria
cu abilitate şi-o foloseşte.
Dar, iată, totul trecu; şi un singur templu, atunci
Rămase, templul lui Amor, pe care
doar iniţiatul îl descoperă.
O lume întreagă eşti tu, Roma; dar fără iubire,
Lumea n'ar fi ce este, nici Roma n'ar fi Roma."

În acelaşi timp, sentimentul asemuit cu o minune e un pretext de a plonja în goetheenele, *teribilele abisuri* umane:

„Norul se apropie iute, arzând tot.
Mă paralizează minunea!

Oare nu creează, cumva, trandafiria rază
vreun chip?
Ce zeiţă se apropie de mine? Şi care dintre
muze oare
Îl caută pe vrednicu-i prieten chiar şi aici,
printre teribilele abisuri?"

J.W. Goethe, *Elegiile romane*

Ultimul Rilke are o percepţie duală asupra iubirii: pe de o parte o glorifică, considerând-o inevitabilă, iar pe de alta, o situează sub semnul amânărilor, întrebându-se cum ar fi acceptată o iubită în camera sa, de vreme ce odaia este plină de eul său? (*Elegii duineze*); şi aici este limpede întrucâtva influenţa nietzscheană. Ca o replică indirectă la reticenţa rilkeană, decelabilă în elegiile-i dense, ambigui – în ce mod să accepte camera, plină de eul creatorului, o potenţială iubită? – Proust vădeşte o percepţie net diferită în această ordine de idei. Astfel, chinuindu-se în aşteptarea Albertinei şi imaginându-şi până la obsesie diverse scenarii luxuriante, în marginea cărora gelozia se transformă, treptat-treptat, într-un prilej de cunoaştere de sine, excedat, prins în gheara iubirii cvasimorbide, Marcel ajunge la concluzia subtilă că până şi odaia o va recunoaşte pe iubita adăstată, ba mai mult decât atât, odaia „o va cuprinde, o va conţine, fără ca ochii prietenei mele să manifeste vreo tulburare, rămânând tot atât de liniştiţi ca şi cum n-ar fi dormit". Iubirea, în consecinţă, se transformă subtil-spectaculos, devenind o imagine a tristeţii cu care, uneori-adeseori, se identifică, aşa încât *subiectul* pasiunii păleşte, aneantizându-se aproape în faţa furtunilor, a noianelor de suferinţe iscate în forul lăuntric al îndrăgostitului, iubirea devenind soră geamănă cu durerea: „Ne resemnăm la suferinţă, crezând că iubim în afară de noi, şi ne dăm seama că dragostea noastră e o funcţie a tristeţii noastre, că dragostea noastră e poate tristeţea noastră şi că obiectul ei nu e decât în mică măsură fata cu părul negru". (Marcel Proust, *Captiva. Fugara*)

Apropo de iubire, pustnicul care l-a creat pe Zarathustra taxează, prin ocheanul radicalismului său recognoscibil, „dragostea cea mai profundă" drept – oho – „săracă, stupidă, neajutorată, prezumţioasă, oarbă", iar în pilda „sfântă a vieţii lui Iisus" vede „unul dintre cazurile cele mai dureroase de martiriu datorat *cunoaşterii asupra iubirii*: martiriul inimii celei mai inocente şi mai

avide, pe care nu o mulţumea iubirea nici unui om, care *cerea* să iubească, să fie iubită şi nimic altceva, o cerea *cu asprime, cu nebunie, cu teribile accese de furie împotriva acelora care îi refuzau iubirea*". (s.n.) Nietzsche vede, apoi, în mitul lui Iisus „istoria unei sărmane făpturi nemulţumite şi insaţiabile în iubire, care a fost nevoită să inventeze iadul pentru a-i trimite acolo pe aceia care nu *voiau* să o iubească – şi care, ajungând în sfârşit la cunoaşterea asupra iubirii omeneşti, a fost nevoită să inventeze un zeu care să fie numai iubire, numai *putere* de a iubi – care să aibă îndurare faţă de iubirea omenească, atât de săracă şi de neştiutoare! (s.a) Cel ce simte astfel – conchide într-un limbaj de o luciditate atroce filosoful german, fiu de preot – cel ce cunoaşte iubirea în felul acesta – *caută* moartea". (s.a.) Numai un mare bărbat profund rănit, cu inima macerată de harpiile solitudinii, un bărbat însetat monstruos de iubire şi neavând parte de ea, are forţa de a iubi astfel, deghizându-se după masca întunecată a sentimentului. Numai gurile lacome ale unei mari iubiri rănite, păstrată sub sigiliile secrete, pot striga astfel în ţara aspră a singurătăţii flămânde de curăţenie, de depăşire de sine. Altminteri cum să decriptezi ultima aserţiune inserată după citatul reprodus adineauri? – „La ce bun însă să cercetezi *astfel de lucruri dureroase*? Presupunând că nu eşti obligat să o faci". (s.n.) Nimerit în acest context – *şi* în acest context – ar fi, mai degrabă poate, recursul la mască, o altă constantă nietzscheană, *nevoia de mască* a omului superior fiind înrudită – în percepţia autorului *Ştiinţei vesele* – cu nevoia de a te ascunde, din respect de sine, din decenţă, a spiritului eminamente artistocratic. De bună seamă, ne aflăm, aici, în paginile acestea, în raza unor spirite superioare, marcate de un aristocratism funciar, profund, cum este de fapt întreaga *planetă lirică*, iubită de mine, planeta numită Rilke.

Jurnalele de tinereţe (volum ce cuprinde *Jurnalul florentin* şi *Jurnal. Westerwede. Paris. 1902*), semnate de acest indiscutabil mare poet european – traduse splendid de poetul şi prozatorul Bogdan Mihai Dascălu – sunt un eveniment nu numai fiindcă creează condiţiile propice familiarizării cu laboratorul de creaţie al acestui monstru de litere. Găseşti, aici, emoţionante poeme, scrise de Rainer în perioada în care se află la Florenţa. Citeşti conspecte – strălucite prin sensibilitatea lor bine informată – privind arta florentină, pictorii şi sculptorii pre-renascentişti şi renascentişti: Giotto, Botticelli,

Michelangelo, Perugino, Giorgione, Rafael etc. Comentariile la sculpturile şi picturile celebre sunt, de obicei, însoţite de amintiri, panseuri, divagaţii, metafore ce curg în minuscule şi blânde cascade impresionante. Te pun pe gânduri părerile poetului – marcate de un niezscheanism discret, exploziv – despre artist şi despre artă, despre gloată, Rilke afirmându-şi elitismul funciar şi scriind despre misiunea înaintaşilor, apţi de a se realiza, firesc, exclusiv în singurătate. Ceea ce caută pretutindeni Rilke, aflându-se în unul dintre epicentrele Renaşterii, Florenţa – fie pe cheiurile râului Arno, fie în Palazzo Serristori sau Ponte alle Grazie, fie în Piaţa Signoriei, fie pe Ponte Vecchio, în Basilica di San Miniato al Monte sau în Piazza della Repubblica, Bargello, Palazzo del Bargello del Popolo, sau oriunde altundeva – ceea ce caută, aşadar, autorul *Elegiilor duineze* este, înainte de toate, solitudinea. Tocmai de aceea, referindu-se la singurătatea ineluctabilă a creatorului, Rilke pomeneşte nu o dată, în cheie nietzscheană, „voinţa întru solitudine" şi nevoia de forţă, *voinţa de putere* nefiindu-i străină. Pe urmele iubitului Nietzsche, uriaşul învăţăcel al acestuia, Rainer Maria Rilke, va exalta programatic *nevoia de solitudine,* nevoia de a fugi de plebe, marca personalităţii adevărate, puternice, respingând funciar „pluralul, colectivitatea, gloata, vulgul". (Ion Ianoşi) Astfel, urmându-şi filosoful favorit, care lansa, în *Naşterea tragediei,* retopind filosofia în lirism pur, în poezie, una dintre cele mai original revoluţionare descoperiri, şi anume „scindarea spiritului grec în apolinic şi dionisiac, în echilibrat şi dezlănţuit", Rilke va elogia „individualitatea, care mai şi calcă regulile de grup. *Was ist vornehm? Ce este nobil?* Nu în ultimul rând, provenienţa, demnitatea originii, fie romană, fie aristocratică; dar, în primul rând, excelenţa autoimpusă a omului solitar. Pentru ca insul să-şi certifice calitatea de ales, pentru ca să ajungă creator de valori, el trebuie să fie *altfel* – nu numai altfel decât natura, ci şi altfel decât semenii săi. Mai mult: el trebuie să fie altfel exersându-şi împotrivirile fertilizatoare; omului dornic de excelenţă îi este mai necesar un duşman pe măsură decât un prieten mediocru". (Ion Ianoşi) În absenţa prietenului şi deopotrivă a duşmanului, poetul va recurge la poezie ca la o formă de rugăciune, de sublimare a fiinţei însetate de *voinţa de putere,* de voinţa de destin („să-ţi iubeşti destinul în sensul creării sale", afirmă autorul operei de amurg, *Ecce* homo) şi de contopire cu divinitatea, cultivând valorile eline, la care se întoarce Renaşterea, iubită atroce de Goethe, Hegel, Hölderlin, Nietzsche, cât şi de Rilke. În percepţia

lui Nietzsche – din care se hrăneşte cu asupra de măsură Rilke – „Renaşterea a fost în primul rând secvenţa culturală a omului ajuns la maturitate, a bărbatului aflat în plenitudinea puterilor sale de exprimare. [...] A fost – consideră Nietzsche – o epocă foarte conştientă de faptul că un individ autentic ajunge deosebit de repede în pragul sfârşitului, în punctual maxim al epuizării explozive a resurselor sale vitale". (Ştefan Borbély)

Cât de adânci şi puternice pot fi rugăciunile indirecte pentru proliferarea, revivifierea forţelor lăuntrice, ţinta fiind, iarăşi şi iarăşi de extracţie pur nietzscheană: depăşirea de sine prin recursul la cele trei *etape ontice*, create, teoretizate, decriptate de autorul capodoperei *Aşa grăit-a Zarathustra*, prin intermediul supraeroului său, stigmatizat de un spirit funciar elitist, cultivând *excepţia, eroismul* (cu detaşări bine puse în pagină), singularitatea, vârful spiritual, personalitatea, aşezate mereu *dincolo de bine şi de rău*: *cămila, leul* şi *copilul*!

Memorabilă este, de pildă, următoarea, *rugăciune* rilkeană de o frumuseţe sălbatică, denotând o excepţională *intensificare a supraeului, un exces de personalitate* dornică să celebreze bucuria de a fi viu, forţa exuberantă, prea plinul sufletesc, sufletul fiind supus, blagian vorbind, rigorilor unei „dialectici parţiale şi imprevizibile": „Doar de forţă am nevoie. Toate celelalte le am în mine pentru a deveni un apostol. Nu vreau să merg prin toate ţările şi să încerc să-mi răspândesc învăţătura. Nici măcar nu vreau să o las să încremenească şi să împietrească într-o învăţătură". Dorinţa poetului este alta, cu totul alta, învăţătura lui identificându-se, de la un punct încolo, cu iubirea: „Vreau să o trăiesc. Şi doar în sufletul Tău, Iubire [da, ortografiate aşa, cu majusculă – n.n.], vreau să merg în pelerinaj, adânc înlăuntru, adânc, până acolo, unde se transformă în templu. Şi acolo vreau să îmi ridic dorul precum un chivot, întru gloria Ta. Asta vreau". Iubirea transformată, provocator, în iubire de destin, o formă a creaţiei, un mijloc de a accede spre „teribilele abisuri" (Goethe), „adânc înlăuntru, adânc, până acolo, unde se transformă în templu" (Rilke) – iată o sublimă profesiune de credinţă! Iată o misiune formulată răspicat într-o lume în care – după cum se afirmă în una dintre elegiile rilkeene – „totul e misiune". Aşadar, aidoma proustianului baron Charlus, aidoma celui de-al doilea Castor

Ionescu, aidoma lui Hans Castorp, Rainer vrea să acceadă „adânc înlăuntru, adânc". Doar că *inspiratul profet* imprevizibil care este baronul îşi doreşte să caute şi altceva, oarecum şi altceva, şi anume, „ca şi Diogene, în fundul butoiului nostru, *căutăm omul*". Pe când în economia dorinţei lui Rilke descinderea în catacombele forului lăuntric presupune din start o finalitate net diferită: pelerinajul se va considera realizat în punctul în care Iubirea, în adâncuri, „se transformă în templu", în destin.

Tăcut, solemn şi peste măsură (aşa trebuie, lipsa de măsură rece, eficientă nefiindu-i străină nici Marinei Ţvetaieva, pentru care Rainer scrie, e ştiut, o elegie!), aşadar, peste măsură de contemplativ – „priveşte", exclamă undeva poetul, renunţând la ghidurile turistice – din miezul splendorilor florentine, Rainer încearcă să-şi găsească locul, încearcă să-şi cioplească drumul către sinele său liric; este acesta un adevăr dedus din sugestiile date celor care degustă arta cu seriozitate şi aplecare, îndemnul de a iubi înainte de toate, desprinzându-se şi impunându-se laolaltă cu altele, nu mai puţin viguroase, cum sunt, bunăoară, următoarele: „Dacă aţi fi doar o zi nemoderni, atunci aţi vedea câtă veşnicie se află în voi"; sau: „Cei care se simt veşnici, sunt mai presus de frică. Ei văd în fiecare noapte locul în care se va face zi şi sunt liniştiţi"; sau: „Să devin tare şi puternic peste fricile de-o zi şi peste chinurile de peste noapte. Şi să împlinesc ceea ce resimt drept misiune. Şi să simt când o împlinesc, pentru a deveni astfel mai avut şi mai cuprinzător şi mai plin de o măreaţă mândrie umilă", precum şi alte sugestii, însemnări, porunci, îndemnuri care se constituie, în cele din urmă – pe largi spaţii emoţionante – în litanii, în poeme în proză de o frumuseţe răvăşitoare, chemându-te, iar şi iar, să le reiei, pentru a te înfrupta din înţelesurile lor multiplicate la fiecare lectură, răscolindu-ţi forul lăuntric. Cu atât mai mult, cu cât Rainer se percepe ca pe un teren viu, activ, pururi pregătit să privească, să viseze şi, mai ales dimineţile, să scrie, să descrie tot ce vede, visează, contemplă în ceasurile pline de rod ale zilei, devenind astfel o oglindă ontică, în care, în ore privilegiate, poţi să-ţi vezi reflectat chipul, complice întru artă, întru înălţările în spirit. Astfel, paginile de jurnal florentin, gândit ca o seamă de scrisori adresate iubitei sale, Lou Andréas Salomée (marea femeie şi intelectuală, cunoscută de Rainer în 1896, la München – pe când ea avea 36 de ani, iar poetul, fiind născut pe 4 decembrie 1875, la Praga, avea 22 – întâlnire care a însemnat începutul unei relaţii tumultuoase de complicitate şi dragoste), fizic

vorbind absentă, dând dovadă însă în mintea, sufletul şi opera poetului, de o prezenţă copleşitoare, îşi depăşesc statutul de răvaşe, transformându-se, încetul cu încetul, în pretexte de a escava sinele creator, tratat de atâtea şi atâtea ori drept un rege spre care se ajunge exclusiv în condiţii alese. Existenţa de zi cu zi, aşa-numita cotidianitate, de care, vai, altădată, autorul memorabilelor *Elegii duineze* – scrise ulterior, răstimp de circa doisprezece ani şi constituind, laolaltă cu *Sonetele către Orfeu*, vârful creaţiei rilkeene – nu sunt altceva decât prilejuri de a crea condiţii propice dibuirii eului superior, a eului absolut, invocat şi teoretizat cu asupra de măsură de ucenicul lui Immanuel Kant, Fichte. Aceste tulburătoare pagini nu sunt altceva decât o urmărire continuă, neobosită – cu spaimele alintate şi iute reprimate – a misiunii de a fi şi de a exprima felul în care devii, clipă de clipă, nietzschean, ceea ce eşti, conştient şi uimit în egală măsură de faptul că în cosmogonia valorică a unui Blaga, de pildă, „cei mai aleşi dintre oameni se lasă conduşi în viaţă de-un ideal născut din ei înşişi: sunt ca orbii, care se lasă purtaţi de mână de copiii lor”. (*Zări şi etape*)

Laudele aduse clipei repede muritoare nu sunt deloc rare. Nici contemplarea mărilor interioare în care se varsă, selectiv, ceea ce poetul îşi doreşte să ajungă, să rămână *acolo,* nebănuit de aproape, nebănuit de adânc. Vârful piramidei ontice este – vrei ori nu vrei să recunoşti – Ochiul, iar scopul prim şi ultim se focalizează în vedere: „În cele din urmă, la asta se rezumă totul: să vezi în viaţă totul, valoarea a ceva prin altceva; chiar şi ceea ce e mistic, chiar şi moartea. Nimic nu are voie să se ridice spre altceva şi orice să-şi îmblânzească vecinătăţile. Atunci orice îşi are semnificaţia şi, ceea ce este esenţial: totalitatea este un întreg armonios, plin de linişte şi de siguranţă şi de echilibru”.

Merită, de bună seamă, să urmăreşti cum se consumă – în freamăt, deznădejde şi aşteptare – momentele de derută şi spaimă, agitaţie şi nervozitate, însoţite de lunecările în bezna cea mai groasă şi vărsându-se, într-un târziu, în marea linişte fecundă, explodând în bucurii – când poetul exclamă excedat şi atent la tumultuoasa-i viaţă lăuntrică: „Totul freamătă în mine” – căci astfel se deschid alte iluminate poteci interioare, bucuria de la sfârşitul sinuosului traseu (definit cu simplitate de o Virginia Woolf drept un soi de „susjossusjos”) dovedindu-se a fi din cale afară de laborioasă, aptă de a da roade impresionante, şi, în consecinţă, previzibil, noi pagini, înflorind, cu dărnicie, metafore, grădini austere de poeme. Asemenea

trasee îl duc, treptat-treptat, pe iubitul de noi poet spre constatări profunde, cu iz aforistic, cum sunt de pildă următoarele: „Simt că sunt pe drumul de a deveni un confident a tot ceea ce vesteşte frumuseţea”; sau: „Le devin lucrurilor din ce în ce mai mult un apostol, cel care le amplifică răspunsurile şi mărturisirile prin întrebări raţionale, cel care le răpeşte înţelepciunile şi îndrumările şi cel care învaţă să răsplătească tăcut dragostea lor generoasă cu umilinţa învăţăcelului”; sau: „Arta e un drum spre libertate. Cu toţii ne-am născut în lanţuri. Unul ori altul îşi uită lanţurile: le argintează sau le aureşte. Noi însă vrem să le rupem nu cu o forţă urâtă şi brutală; vrem să creştem din ele în afara lor”.

Ultimul Rilke, înfăţişat la începutul acestor însemnări lapidare şi, fireşte, departe de a fi exhaustive, este înrudit, de bună seamă, îndeaproape cu poetul aflat la începutul carierei sale şi prin tema viului – o temă, spuneam, mai degrabă, filosofică decât lirică sau eseistică. Amprenta viului fiind considerată drept stigmat al dialogului cu divinitatea, drept *semn al dumnezeirii*: „«A fi viu» înseamnă a trăi în orizontul divinităţii, a intra în relaţie privilegiată cu divinitatea şi a păstra neştirbită această relaţie”. (*Noul Testament · Evanghelia după Ioan,* Ediţie bilingvă, introduceri, traducere, comentariu şi note patristice de Cristian Bădiliţă) *Obsesia viului* o regăsim atât la Rilke cel interesat de creaţia rodiniană (de care începe să se arate interesat, precizam altădată, din perioada jurnalului parizian, 1902), cât şi la Rilke cel care – în paginile *Jurnalelor de tinereţe* – elogiază Femeia, Madonele florentine, Mama, nuanţând cultul uriaşei femei baudelairiene şi aplicându-l atât în cazul frumoasei Lou – Doamna care a avut, se ştie, curajul şi forţa de a sta în preajma a trei monştri: Freud, Nietzsche şi Rilke – destinatara răvaşelor indirecte, spuneam, cuprinse în jurnalele de tinereţe, cât şi în cazul… protagonistelor picturii florentine, despre care autorul *Sonetelor către Orfeu* scrie aplicat, doct-copilăros, comentarii ce depăşesc, de departe, statutul lor propriu-zis, transformându-se adesea în poeme în proză menite să elogieze Femeia, în care îşi află sălaş dorul de sine al artistului. Rilke are, indubitabil, în siajul romanticilor germani, cultivaţi cu evlavie nuanţată, bunăoară, şi de Dostoievski, cultul artistului, al poetului, arta reprezentând, evident, vârful împlinirii spirituale a umanităţii. Artistul se conturează în percepţia marelui nomad care este Rainer (tipic nietzschean!) ca o fiinţă ieşită din comun sau – cu vorbele lui Ion Ianoşi – „ca o personalitate nepereche, supus condiţiei sale de ales şi urmând-o cu

strășnicie, asumându-și îndrăzneala unei «singurătăți teribile» și, la nevoie, «inumane», înșurubându-se cu bună știință în norocul de a-și urma instinctul creator. Echivalența de bază este, și pentru el (ca și pentru un alt admirator subtil, avizat al autorului *Genealogiei morale*, Nicolae Breban – n.n.) «es war" = «so wollte ich es», *a fost pentru că așa am voit eu*, am izbândit în virtutea dorinței mele".

Referindu-se la o revelație ținând de lucrările lui Michelagelo și Botticelli, Rainer notează următoarele: „Și dacă au făcut de zeci de mii de ori madone și sfinți și dacă unii dintre ei au pictat în rase de călugări și în genunchi și dacă madonele lor fac minuni până în aceste zile: ei au avut, cu toții, totuși, un singur crez și o religie a dogorit în ei: *dorul de sine.* Cele mai mari desfătări ale lor au fost descoperirile pe care le-au făcut în propriile lor adâncuri. Tremurând, le-au ridicat către lumină. Și pentru că pe atunci lumina era plină de Dumnezeu, atunci El le-a luat ofrandele". (s.a.) Și ce este, ce poate fi Dumnezeu? Răspunsul îl are Thales din Milet, „vestitu-astronom ce-ntre șapte-nțelepți este frunte": „Ce este divinul? Ceea ce nu are început, nici sfârșit". (Diogenes Laertios) Chiar dacă madonele contemplate de poet nu s-au înscris în cohorta marilor făcători de minuni, totuși, totuși, susține autorul, ele n-au rămas indiferente la „fiecare rugăciune în fiecare dimineață" și au răspuns fetelor: „Sunteți dulci și luminoase și v*iața vă este patria, căci ea este luminoasă și minunată precum voi*. Mergeți într-acolo și bucurați-vă de ea." (s.n.) Poetului nerămânându-i decât să „privească lucrurile cu sânge rece și să aștepte" (F.M. Dostoievski), să contempleze, minunându-se ca la carte, și să exprime ceea ce vede, aventurile ontice de zi cu zi, împărțindu-se între solemnitate, gravitate și, câteodată, un registru resemnat-ironic, aidoma celui cehovian dintr-o scrisoare adresată, la 22 februarie 1888, poetului Polonski: „Se vede că asta-i soarta mea..." (A.P. Cehov.)

Tema viului – „o revedere mare, o recunoaștere și un salut" – alcătuiește, așadar, alături de tema iubirii, vieții și a morții percepute ca un întreg – precum Zenon, înțeleptul antic – o constantă preocupare ce depășește cadrul strict liric. Așa cum se întâmplă și în cazul unei alte obsesii – dialogul cu Dumnezeu – abordată ici și colo în însemnările jurnaliere, pentru ca ulterior să irumpă mirabil, strălucit în *Elegiile duineze*:

„Nu a fost oare un miracol? O, miră-te, îngere,
căci *noi* suntem,
noi, o, măreţule, spune că am îndrăznit aceasta,
căci propria-mi respirație
nu e suficientă glorificării. Și astfel noi
nu am ratat acele spații, râvnitele, aceste
spații ale noastre. (Cât de teribil de mari
au trebuit ele să fie
încât să nu poată cuprinde, în milenii,
pasiunile noastre.)
Dar un anumit turn a fost cu adevărat mare,
nu-i așa? O, îngere,
fusese el – mare chiar în apropierea ta?
Chartres a fost grandios –
iar muzica
urca și mai sus și ne-a depășit. Și chiar
și o iubită – oh, singură la o înnoptată fereastră… –
îți ajungea ea oare, ție, până la genunchi?
Să *nu* crezi că eu vreau să invoc ceva.
Îngere, chiar și adorându-te! Tu însă nu apari.
Căci strigarea-mi este mereu încărcată de fugă;
unui atât de
puternic curent tu nu i te poți opune.
Asemenea unui braț
întins este strigătul meu. Și pentru ca el
să poată prinde
sus rămâne mâna deschisă
spre tine, ca o apărare sau avertisment,
largi, ambele, o, necuprinsule."

În *Jurnalul florentin* comunicarea cu sinele – desfășurată la o tensiune imposibilă – este ireproșabilă. Poate, deasupra poetului stă un daimon/ geniu protector, daimonul heraclitian, presocraticul invocat de Jung, iubit de Nietzsche, fiind de părerea că „omul nu-i, la urma urmei, decât un copil în ochii *daimonului* său – ai geniului său personal, ai vocii sale interioare, ai acestei forțe care-l conduce și care, în ultimă instanță, acolo în centrul sufletului său, ivit din adâncuri, este încarnarea conștiinței lui, a exigenței lui etice, a vocației lui de a fi cât se poate de fidel față de ceea ce, cu propriile puteri, nu cunoaște dintotdeauna, cu ușurință." (Michel Cazenave) Totul irumpe înlăuntru cu forțe nebănuite, împlinindu-se sub semnul „noii ființe", al unui început formidabil de puternic, sugestiv,

inspirat, în raza presimţirii unei „noi mari străluciri, care dă forţă şi o abundenţă de imagini limbii mele", aşa încât „mă surprind câteodată cât de mult îmi sunt mie însumi receptiv şi cât de mult învăţ, într-o uimitoare veneraţie, din propriile mele dialoguri. Răsună ceva în adâncul meu, ce vrea să ajungă la oameni, trecând peste aceste pagini, peste dragele mele cântece şi peste toate planurile de viitoare fapte". Şi, vai, ce face un om ce deţine un exces de personalitate, un om puternic? „Cel puternic caută prin toate mijloacele posibile să mărească *credinţa* în puterea sa." (Fr. Nietszche, *Călătorul şi umbra* sa) Însemnările jubilatorii se transformă, sub ochii noştri, în prelungirea încinselor lecturi de sine, în exces de forţă, deci, într-o iubire atât de plină şi de puternică, încât eliberează numaidecât din grelele lanţuri ale fricii, devenind o laudă fiinţei, o laudă făcută împlinirii şi viului conţinut în exces sub semnul lui Dionysos: „Mă simt de parcă ar trebui să vorbesc acum, în clipe de forţă şi claritate, când *din mine vorbeşte mai mult decât eu însumi*: sufletul meu. Mă simt de parcă ar trebui să-i convertesc pe toţi cei care ezită şi care se îndoiesc; căci am mai multă putere în mine decât pot reţine în cuvinte şi vreau să o folosesc pentru a elibera oamenii de străina frică, din care eu însumi am venit". (s.n.) Această luxuriantă bogăţie lăuntrică jubilândă, de extracţie vădit nietzscheană, e funciar înrudită cu fabuloasa laudă făcută, sub semnul nesfârşitei poezii mari, de către Friedrich Nietzsche *geniului inimii*: „Geniul inimii, aşa cum îl are acel mare Ascuns, zeul ce ştie a ispiti, cel născut să atragă conştiinţele aşa cum legendarul flautist ştia să atragă şobolani, a cărui voce ştie să coboare *până în lumea subterană a sufletului,* care nu spune nici un cuvânt şi nu priveşte nici o privire în care să nu se ascundă intenţia şi ştiinţa de a seduce, a cărui măiestrie constă în faptul că ştie să pară – şi nu ceea ce este, ci tocmai ceea ce îi va obliga o dată *în plus* pe cei ce-l urmează să se înghesuie tot mai aproape de el, spre a-l putea urma tot mai profund şi mai temeinic". (s.n.) Şi iarăşi: „Geniul inimii, care ştie să facă să amuţească tot ceea ce este excesiv de zgomotos şi vanitos, *învăţând sufletele să asculte*, care netezeşte sufletele aspre şi le dă să guste dintr-o aspiraţie nouă – să stea nemişcate precum o oglindă, astfel încât cerul cel adânc să se poată oglindi în ele – geniul inimii, care învaţă mâna cea grăbită din cale afară să ezite şi să apuce cu infinită grijă; care ghiceşte, sub gheaţa groasă şi tulbure, comoara ascunsă şi uitată, picătura de bunătate, şi care este o baghetă magică pentru fiece grăunte de aur ce a zăcut multă vreme îngropat în închisoarea stratului gros de mâl sau

de nisip". Şi iarăşi, şi iarăşi: „Geniul inimii, de sub a cărui atingere oricine pleacă mai bogat, nu atins de har şi surprins, nu fericit ca de atingerea unui bun străin şi aşadar apăsat de el, ci *bogat în sine însuşi, mai nou sieşi decât înainte,* dezmorţit, atins şi prins în capcana unei adieri primăvăratice, mai nesigur poate, mai fragil, mai frânt, dar plin de speranţe ce nu au încă un nume, *plin de o nouă voinţă şi de un avânt nou, plin de o nouă voinţă şi de o nouă reţinere…*" (s.n.) Geniul inimii fiind identic cu „acest enigmatic spirit şi zeu care se vrea *lăudat* în felul acesta", Dionysos, „acel mare zeu ambiguu şi ispititor". (*Dincolo de bine şi de rău*)

Chiar dacă însemnările jurnaliere pariziene excelează în mărturisiri răbufnite din spaimă, sărăcie, singurătate, resimţite în exces – şi prevăzute, în toiul perioadelor fertile, cu o casantă precizie („O, ştiu: nu va rămâne totul în mine imn, precum în aceste zile; vor veni obscurităţi şi descumpăniri") – clocotul lăuntric domolit, împuţinat, reprezintă, în realitate, o pregătire a unei alte jubilaţii disperate, care, topită în forurile lăuntrice, culminează, într-un târziu, în alte sărbători ale poeziei, în alte festine lirice, când în artist, iar şi iar, „se îmbulzesc visele şi nenumărate temeri", căci „fiecare este în adâncul său precum o biserică şi pereţii sunt împodobiţi cu fresce sărbătoreşti. În prima copilărie, când fastul e încă liber, e prea întuneric înlăuntru pentru a vedea tablourile şi apoi, când se luminează din ce în ce mai mult, vin nebuniile copilăreşti şi falsele doruri şi ruşinea însetată şi acestea tencuiesc fiecare perete. Şi vreunul intră adânc în viaţă şi trece prin ea, fără să bănuiască vechea minunăţie sub sărăcia trează. Fericit însă cel care o simte, care o găseşte şi care o dezvăluie în ascuns. El îşi face un cadou. Şi el se va întoarce în sine". Unul dintre scopurile acestor lungi, prelungi pelerinaje prin Italia, Franţa etc. – Rainer este unul dintre cei mai mari nomazi ai lumii – nu este decât cel de apropiere de propria fiinţă, de sinele-i întortocheat, marcat de singurătatea formatoare, aptă de a te livra pe tine însuţi ţie, operele proprii neconstituind altceva decât „întâmplări povestite în ceasuri de sfânt amurg unor intimi complici", celor care ştiu ce fruct este iubirea, având acces la opera marilor însinguraţi ai lumii.

Jurnalele de tinereţe, cuprinzând textul jurnalului florentin şi al celui parizian, sunt texte de o densitate imposibilă, însemnări ici sincopate, colo marcate de un clasicism intrinsec, altundeva însă, nervoase, pierdute, disperat înalte, în egală măsură, toate laolaltă trădând mâna unui mare poet, care – stând ochi în ochi, duh în duh

cu zeii, ca în poemul semnat de noi, ce va fi reprodus de îndată, la finele acestui eseu – a trecut printre lucruri, redefinindu-le, deci, inventându-le de fapt, dându-le astfel viaţă, dându-le ceea ce numim noi *viu,* şi, totodată, aşezându-le într-o lumină nouă, în raza măreţiei apte de reda lumea ei însăşi, de unde te retragi, când şi când, „bogat în sine însuşi, mai nou sieşi decât înainte, dezmorţit, atins şi prins în capcana unei adieri primăvăratice, mai nesigur poate, mai fragil, mai frânt, dar plin de speranţe ce nu au încă un nume, plin de o nouă voinţă şi de un avânt nou, plin de o nouă voinţă şi de o nouă reţinere…" (Fr. Nietzsche)

Târziu

Destul de târziu
am început să înţeleg
cum se ajunge la fiinţă.
Mă uitam la felul în care serile
– trăgându-şi sufletul
într-un vârf abia întrezărit –
se transformau în noapte,
explodând, uneori cu puteri crescânde,
dintr-un măr prea copt, căzut în iarbă,
alteori – din urma unui înger
lăsată pe nisipul ud, împânzit
de meduze, alge, pietre,
resturi de scoici, fii ai luminii,
care merg în zigzaguri
pe-aceleaşi, neîncepute, ape.

Târziu am priceput
cum poţi să exişti pe muchie
şi să stai ochi în ochi cu zeii,
repetând, fără să vrei, *acele* versuri,
mereu copilăros, smucit,
aidoma paşilor unui prea viu,
luminat profet,
aidoma figurinelor lipite stângaci
din fragmente de lut:
„Chiar şi-n icnetul de dinaintea morţii –

eu voi rămâne poet".

Şi toate acestea, oho, în timp ce
simţi că îţi pierzi, pur şi simplu, minţile
şi auzi spunându-se răspicat prin gura ta:
„Nu-ţi fie frică. Taci şi scrie. Scrie."
Parcă ai mai trecut prin acest trup
cândva. Parcă n-ai existat niciodată.
Ce miracol neostenit şi-a ales ca loc
de popas lumea, în care tu
nu exişti demult.

Marea Amiază: nevoia de Rodin

Relaţia poetului Rainer Maria Rilke – un (stră)vechi vânător de metafore abisale, un mare copil al himerelor – cu sculptorul August Rodin a intrat demult, după cum se ştie, sub semnul evenimentului, al cuplurilor spirituale rare. Aflat la începutul carierei sale lirice, Rilke se apropie cu sfială de temutul maestru; e suficient, în această ordine de idei, să reciteşti corespondenţa dintre cei doi artişti, împresurată de formule de adresare respectuoase, aparţinând slujitorului demonilor poeziei pure: Onorate Maestre, Prea onorate Maestre, Iubite Maestre. Timiditatea funciară însă nu-l împiedică să abordeze – dincolo de orizontul imediat al cotidianului, de grijile presante ale acestuia – tablourile, desenele, sculpturile de ultimă oră ale bătrânului lup parizian. Parcurgem cu un ochi pătimaş-atent analizele rilkeene ale *Omului cu nasul spart,* ale *Burghezilor din Calais,* precum şi ale altor lucrări văzute de autorul *Cărţii imaginilor* la diferite expoziţii vernisate în Franţa, Germania şi în alte ţări. Rilke îl urmăreşte pas cu pas, respirare de respirare, pe marele artist plastic, fiindcă poetul se hrăneşte din sculpturile acestuia (aşa cum pe vremuri se hrănea din lucrările maeştrilor renascentişti), din văzduhul care îl împrejmuieşte „ca o grădină, în care paşte-un mânz" (Arghezi), iar, în timp, simte *nevoia de el,* nevoia de maestru. De

aici, rândurile calm-distinse, dorinţa de a-i împărtăşi gânduri, fapte culturale şi extra-culturale, complice şi asistent în toate aceste demersuri fiindu-i prietena şi ulterior soţia, sculptorul Clara Westhoff, cu care se căsătoreşte în consecinţa întâlnirilor desfăşurate în Sala Albă din Barkenhoff, proprietate deţinută în localitatea Worpswede de Heinrich Vogeler şi renovată în stilul *secession* (*Jugendstil*). Aceşti artişti se urmăresc reciproc, se strunjesc, se aventurează în calme lecturi de sine, analizându-şi operele, sprijinindu-se. Este, de bună seamă, relaxant, ba chiar încurajator să urmăreşti felul în care aceşti artişti se caută, îşi ţin pumnii ca să reziste, comuniunea iscată circumscriindu-se unei alte lumi, net superioară, fireşte, celei înconjurătoare. Rilke îi împărtăşeşte monstrului diafan al pietrelor cărora le dă viaţă din grijile sale cotidiene, îi descrie fragmente întinse din viaţa sa de nomad superior, iar, câteodată, ajunge până în punctul în care – simţindu-l ca pe o parte a existenţei sale, a destinului său de poet – îi vorbeşte de lipsurile sale, de neîmpliniri şi de necazuri, sugestia repetată a bătrânului maestru singuratic în demersurile sale fiind simplă şi imposibilă în egală măsură: „N-ai voie să te grăbeşti". La un moment dat, stabilindu-se pentru un răstimp la Paris (capitala Franţei devine, între anii 1902-1910, principalul său domiciliu), autorul *Sonetelor către Orfeu* îi cere cu împrumut o masă de stejar (pare-se) – obiect transformat curând în unul familiar, căci, afirmă Rainer, are semne magice. Rilke îi devine, într-un moment de jenă financiară, secretar sculptorului (1905-1906) – funcţie la care, în cele din urmă, renunţă, întrucât marele slujitor al liricii nu avea calităţile necesare unei misii atât de dificile, pe de o parte, iar pe de alta, Rodin se dovedeşte din cale afară de aspru, dornic de ordinea care nu i-ar stingheri fugile sale în lumea-i vie, înaltă. Relaţia, în acest punct, pe cale de a se destrăma, revine, treptat-treptat, în timp – mai mult graţie lui Rilke – pe o linie de plutire acceptabilă, ba chiar se aprofundează, cu atât mai mult, cu cât Rainer scrie la o carte despre Rodin, şi, în consecinţă, îi cere mereu opinia, îi solicită ajutorul în completarea biobibliografiei, ţine conferinţe axate pe creaţia rodiniană, în timpul cărora, după spusele sale, „tinerii îmi smulg cuvintele ca pâinea", timpul de „singurătate absolută" în care se azvârle – după periplurile-i inevitabile – poetul dăruindu-i nu rareori un soi de „fericită uimire care mă urmăreşte şi-mi face inima să crească".

La sfârşitul unei conferinţe ţinute în prima jumătate a lunii noiembrie, 1907, la Viena, publicul, sorbind literalmente fiece cuvânt

rilkean, se lasă cuprins de tăcere, „una singură vibrând ca un clopot care anunţă vecernia". Posibila ruptură fiind depăşită, relaţia Rilke-Rodin, spuneam, accede spre o tensiune benefică. Rilke vede în iubitul său maestru şi un prieten căruia îşi permite să-i mărturisească lucruri cvasiintime, ca, bunăoară, faptul că se simte epuizat după multiplele conferinţe, recitaluri susţinute în câteva oraşe şi, în consecinţă, „trebuie să mă închid în casă, cu lucrul meu: singur de tot", solitudinea fiind – în topografia viziunii nietzscheene – „o virtute, ca o sublimă şi imperioasă nevoie de curăţenie, care intuieşte cât de inevitabil ne-curată este atingerea dintre un om şi altul – «în societate»", aşa încât călugărul metafizic de la Sils-Maria găseşte nimerit „să trăieşti cu o imensă şi orgolioasă seninătate; întotdeauna *dincolo*. […] Şi să rămâi stăpân peste virtuţile tale, curajul, privirea pătrunzătoare, compasiunea, solitudinea". (s.n.) Thomas Mann s-a referit nu o dată la „seninătatea jucăuşă" (*Doctor Faustus*), ca şi Hermann Hesse cu al său *magister ludi.* Rilke îi dă maestrului Rodin amănunte circumscrise meseriei de a privi pentru a vedea, pentru a descoperi lucrurile care te ajută să fii tu însuţi, acestea, lucrurile adică, devenind, de la un punct încolo, soli ai benecţiunii: „Făcând poezie eşti mereu ajutat, chiar antrenat de ritmul lucrurilor exterioare, căci cadenţa lirică este aceea a naturii: a apelor, a vântului, a nopţii"; îi aduce, de asemenea, la cunoştinţă detalii privind abilitatea de a se salva de prietenii acaparatori, de obligaţiile mundanului strict, de alte lucruri nu mai puţin antrenante: „Numai o veritabilă cură de singurătate şi de încăpăţânare va reuşi să mă salveze", singurătatea fiind situată mereu, în cheie nietzscheană, printre virtuţi, în proximitatea curajului şi a privirii pătrunzătoare. Prioritatea, în toate demersurile autorului *Elegiilor duineze,* îi revine pururi, zi de zi, ceas de ceas, previzibil, artei, existenţei *întru* artă. Tonalitatea scrisorilor, pe măsura înaintării în timp, devine din ce în ce mai caldă, modul de a se adresa trădând afecţiunea profundă, intensă, nutrită faţă de Rodin. Astfel, sculptorul e numit, în zenitul carierei poetului, „Iubite mare Prieten", „Dragul meu Rodin", „Scumpul meu mare Prieten". Această relaţie denotă, evident, alături de alte caracteristici, un cult goethean al prieteniei – caracteristic, în contextul literaturii române, de exemplu, grupului format în jurul lui Nichita şi Breban (*Trădarea criticii*) – dorinţa de a te însoţi cu cei aidoma ţie, cu cei care te îndeamnă şi te ajută să accezi la înălţimile dorite.

Frecventele reîntoarceri ale lui Rilke la Paris sunt dictate şi de nevoia de această urbe ospitalieră, practic singurul loc, mai exact, unul dintre puţinele locuri, unde poetul se simte acasă, în patria sa, adesea absentă şi, prin urmare, cu atât mai necesară: „Paris, singurul oraş a cărui largă şi rodnică ospitalitate îmi ţine loc de patrie, vai!, necunoscută mie şi pentru totdeauna absentă".

Dacă răvaşele adresate proteicului autor al uriaşei *Porţi a infernului* sunt un document care vorbeşte despre o relaţie de complicitate de durata câtorva decenii, cu inerentele-i vârfuri tensionale şi căderi inevitabile, cu fireştile mici disensiuni sau mari supărări trecătoare, eseul monografic *Auguste Rodin* (pentru scrierea căruia Rilke se pregăteşte încă din perioada jurnalului parizian, 1902) constituie o temeinică incursiune în opera plastică a marelui sculptor, incursiune graţie căreia relaţia Rodin-Rilke apare în toată splendoarea, în toate profunzimile-i de nedezminţit, căci, în definitiv, făcând, prin această carte extrem de densă – un studiu liric pe marginea unei opere sculpturale de prima mână – un elogiu lucrărilor rodiniene, Rainer nu vorbeşte exclusiv din interiorul creaţiei autorului statuii lui Balzac, al *Umbrei* sau al *Femeii ghemuite,* nu tratează exclusiv creaţia acestui, fără îndoială, uriaş creator, ci se referă, direct sau indirect, la capacitatea sa de a înţelege, de a sparge pojghiţa esenţelor, adică dă seama despre sine însuşi, jubilaţia de a atinge, în această ordine de idei, miezul esenţelor trădându-se pe ici, pe colo şi molipsind astfel lectorul încântat de şansa de a avea acces la o comuniune spirituală, la o Castalie a artiştilor adunaţi laolaltă cu un singur scop: a sluji arta, a fi fideli lor înşile, a-şi transforma existenţa în destin major, asemuit – în trena nietzscheană; autorul *Elegiilor Duineze* este, da, spuneam şi alte dăţi, un nietzschean pur-sânge – cu o mare boală.

Nici o clipă Rilke nu este protocolar, rigid, distant; nici o clipă nu recurge la, câteodată, lipsitul de personalitate şi de viaţă limbaj academic. Dimpotrivă, rândurile sale curg într-o mare linişte vie, schiţând, încetul cu încetul, unul dintre cele mai pregnante şi vii portrete care i s-au făcut vreodată lui Auguste Rodin. Limbajul minimonografiei este infuzat de un lirism benefic, profund, metafora, previzibil, constituind instrumentul nimerit la care poetul recurge nu rareori. Este urmărit cu relaxată acribie întregul traseu rodinian, la începutul eseului recunoscându-se cu francheţe că „Rodin a fost singur chiar înainte de a fi celebru". Nu e vorba, aici, de o figură de stil sau de o afirmaţie frizând gratuitatea. Ceea ce intenţionează să

afirme răspicat-blând-comprehensiv autorul, din capul locului, e un lucru de o simplitate tuşantă, şi anume că în tot ce a făcut ulterior, răstimp de o viaţă, Rodin, chiar dacă a fost înconjurat mai târziu de admiratori şi denigratori în egală măsură (ca în anul 1864, când „Salonul" îi respinge *Omul cu nasul spart* – lucrare căreia Rilke îi dedică pasaje inspirate), artistul a existat dintotdeauna într-un văzduh marcat de o singurătate nietzscheană, densă, tare, imposibilă, ca aerul înălţimilor montane. Definiţia dată gloriei – atipică, spărgând câteva tipare – este elocventă, spuneam, în acest sens: „Gloria nu-i, în cele din urmă, decât suma tuturor neînţelegerilor ce se adună în jurul unui nume nou". Tocmai asta face, într-un fel, Rainer Maria Rilke: încearcă să înţeleagă neînţelegerile adunate în jurul unui mare nume nou, aşezând faţă în faţă două oglinzi. Una dintre acestea revine contemporanilor aplecaţi peste o operă sculpturală acceptată rareori, adesea denigrată, catalogată şi judecată în grabă. Iar alta, însuşi poetului, care, scriind despre colosul parizian, face efortul să priceapă cine este, de fapt, Rodin, de unde vine şi ce anume îşi propune să realizeze prin picturile, sculpturile, desenele sale. De aici răbdarea, lipsa de grabă, de aici, câteodată, încetineala dornică, paradoxal-înţelept, să amâne înţelegerea; de aici densitatea demersului hermeneutic, pertinenţa multor observaţii prin care se escavează o realitate stigmatizată de originalitate, densitate, inedit, dornică să cuprindă totul, nescăpându-i detaliul sugestiv, raza primitoare şi ostilă în egală măsură, a esenţei, scurta şi lenta ochire săpând în lucrurile, straturile aparent ascunse, aparent duşmane. Cele două *realităţi-oglinzi*, spuneam, sunt aşezate faţă în faţă. Astfel, amintindu-şi, bunăoară, cât de mici sunt mâinile oamenilor, „cât de repede obosesc ele şi cât de puţin timp li s-a hărăzit să se mişte", autorul de îndată susţine cu simplitate doctă că „am vrea să vedem mâinile care au trăit cât o sută de mâini, cât un popor de mâini, care s-au ridicat înainte de răsăritul soarelui şi au pornit pe drumul lung al acestei opere". Cât de aproape e poetul austriac, de expresie germană, de acel inimitabil „Dostoievski al poeziei ruse", Marina Ţvetaieva, cea interesată, înainte de toate, de viaţa aptă de a cuprinde, de a exprima sute de mii de vieţi, de destinul menit pentru o sută de milioane de existenţe!

Rilke vrea să cunoască, aşadar, omul Rodin, neseparându-l – cum procedează atâţia exegeţi răuvoitori sau pur şi simplu înguşti la minte – de artistul care este, căci, în opinia poetului „scump zeilor" (Proust), iubit inclusiv de capriciosul Apollo, cel adus la Delphi pe

spinările lor de sunete de o ceată de delfini, cei doi, omul şi artistul adică, sunt unul, alcătuiesc, fireşte, un întreg imposibil de spart, iar, pentru a-l înţelege şi pe om şi pe artist, poetul trebuie să înveţe să asculte, mânat de *geniul inimii,* „*învăţând sufletele să asculte*”, *geniul inimii,* „care netezeşte sufletele aspre şi le dă să guste dintr-o aspiraţie nouă – să stea nemişcate precum o oglindă, astfel încât cerul cel adânc să se poată oglindi în ele – geniul inimii, care învaţă mâna cea grăbită din cale afară să ezite şi să apuce cu infinită grijă”. (Nietzsche)

Şi cum să nu invoci acea memorabilă exclamaţie thomasmanniană: „Linişte! Vrem să ne aruncăm privirea într-un suflet”, ca şi cum acel suflet ar fi „o realitate de un grad nou”, necunoscut, unde „legea o fac zeii” şi în adâncimile insondabile ale căreia ai şansa, norocul de a găsi lucruri fără care existenţa şi-ar pierde sensul îndurerat, împătimit de devenirea, iscată – în lectură nietzscheană – din „războirea contrariilor”. (Ernst Bertram) Această *războire*, această neostoită luptă – scrie Nietzsche cel împătimit de marele Heraclit cel inimitabil, considerat „cea mai grecească dintretoate figurile filosofiei greceşti” (Ernst Bertram) – „lupta se prelungeşte la infinit”, ba mai mult decât atât: „Totul se realizează prin această luptă, şi *tocmai prin această luptă* se revelă dreptatea eternă. Este o concepţie minunată, ivită din izvorul cel mai pur al elenismului, în cadrul căreia lupta este considerată ca domnie perpetuă din partea unei dreptăţi unitare, riguroase, legate de legi eterne. Numai un grec era în stare să găsească această concepţie ca fundament pentru o cosmodicee”. (*Naşterea filosofiei...*) Lupta ca ancoră a fiinţei în eterna devenire, în veşnica strunjire de sine, percepută ca întâmplare mirabilă, vegheată de zeii proteguitori, ca în poemul intitulat *Ce întâmplare,* poem ce ne aparţine şi este scris sub semnul obsesiv, de sorginte eleată, al cunoaşterii de sine:

Ce întâmplare de neînţeles, de nedescris,
ca zborul unei zănatice păsări, atente
la ceea ce i se răsuceşte clipă de clipă înlăuntru,
ca şi când acolo s-ar afla – cel puţin pentru ea –
centrul lumii. Ce accident, Domine, lumea percepută
ca un soi de abur al luminii
unde se retopesc răul şi binele şi unde
totul e menit parcă să te readucă la limanul care
eşti tu pentru tine însuţi.

Şi toate acestea pentru că
cineva – poate – se recrează, când şi când,
prin tine, hrănindu-se, ca munţii – din vulturi,
ca stâncile – din zeii ascunşi în rododendroni
şi feline, ca cerul – din brânduşele ridicându-se
spre el un pic pierdute, şi-n clipa
imediat următoare, cu sufletul la gură,
răsturnând umbrele, apusul de soare.

Totul se învolbură în strania foame către fiinţă
şi caută ceea ce le este drag zeilor
cu care ai stat de câteva ori ochi în ochi,
aşa cum stă nou-născutul în primele minute
cu cea care i-a dat viaţă şi ştie de-atunci totul.
Atins cum e deodată de viaţă şi moarte,
în raza lor promiscuă, în adâncuri curată,
el îşi va trăi întreaga viaţă,
căutând mereu o ancoră:
în părinţi, copii, femei, fântâni, familie,
uitare, alcool... Ajungând, uneori, la visata
înţelepciune ciudată a păsării ce-şi caută
ancora în ea însăşi: singurul punct fix –
leagăn, arbore, mormânt, iar, într-un târziu,
iarbă a pietrelor, din care
te pândesc lei iscaţi din mirosul rozelor
care ştiu cum se moare.

Ce găseşte, în primul rând, Rilke la solitarul prin chemare, prin vocaţie, Rodin? În toate sculpturile, artistul e mânat de un soi de edificatoare, „intimă însufleţire, de această bogată şi surprinzătoare nelinişte a trăirii”. Apoi, artistul praghez e impresionat de cantitatea de viaţă descoperită în lucrările rodiniene, neîndoindu-se de acea „intimă însufleţire” avută frecvent vizavi de lucrările executate de marele şi iubitul său prieten, care, în opinia lui Rainer, „avea puterea acelora pe care îi aşteaptă o mare operă, avea tăcuta perseverenţă a acelora ce sunt necesari”. Rilke îl urmăreşte, susţineam, pe maestru, descriind traseul său existenţial cu înţelegere, judecându-l din interiorul destinului său construit. Astfel, Rodin ni se înfăţişează la începutul carierei sale, când lucra la manufactura din Sevre, pe urmă

la Anvers şi la bursa din Bruxelles, unde învăţa „să devină cumva intangibil, sacrosanct, ieşind de sub stăpânirea hazardului şi a timpului, în mijlocul căruia să se înalţe solitar şi miraculos ca şi chipul unui profet”, făcând studii de anatomie şi luptând cu hazardul, în aşteptarea acelor „*coincidenţe fericite*”, la care se referă în cunoştinţă de cauză autorul volumului *Dincolo de bine şi de rău*: „Sunt necesare coincidenţe fericite şi multe lucruri imprevizibile pentru ca un om superior, *în care doarme rezolvarea unei probleme,* să ajungă să acţioneze în timp util – să ajungă să «erupă», cum se spune […] pentru a apuca hazardul de păr!”. (s.n.) „O lege descoperită îl făcea să descopere alta”, viaţa mânându-l să creeze, prin intermediul artelor plastice, viaţă şi iarăşi viaţă, ridicată la rang de simbol, în care depistează „nenumărat de multe suprafeţe vii”. La mijloc „era doar viaţa, iar modalitatea de expresie ce şi-o găsise ţintea drept spre această viaţă”. În toate demersurile sale, „Rodin sesiza viaţa, pe care o găsea peste tot, oriîncotro privea”, descoperind-o mereu că e „la fel de puternică şi de seducătoare”. La Bruxelles, Rodin citeşte enorm, aşa încât, după spusele lui Rilke, cei din jur se obişnuiseră să-l vadă adesea cu o carte în mâini. „Poate că această carte, scrie poetul, era numai un pretext de adâncire în sine însuşi, în misiunea enormă ce-l aştepta”. Aici, la Bruxelles, sculptorul se apropie de *Divina comedie* a lui Dante, iar pe urmă de poemele baudelairiene, văzând în scriitorul francez pe cineva mare care i-o luase înainte, „pe unul ce nu se lăsase amăgit de chipuri, ci căuta corpurile în care viaţa e mai plină, mai crudă şi mai fără tihnă”. Această perioadă e urmată de alta, în care sculptorul se închide în sine însuşi pentru treisprezece ani, aşa încât pe muchia acestui segment de timp, „când alţii au început să se îndoiască de el, el nu mai avea nici o îndoială asupra lui însuşi”, căci „numai munca lui îi vorbea”. La capătul acestui exil, în chip firesc, urma „o realitate care s-a impus, care există şi pe care trebuie s-o iei în seamă”. După părerea lui Rilke, segmentul de izolare amintit e marcat de două vârfuri: *Omul cu nasul spart* şi *Omul din primele timpuri* – dovezi ale maturităţii artistice rodiniene, de care nu se mai putea face abstracţie. Urmează exploziva lume rodiniană care se impune. Şi care nu mai poate fi contestată decât de cei egali, care ştiu, da, ştiu că acolo, sus de tot, unde mai marii minţii dialoghează cu Bunul Dumnezeu, în cea mai atroce intimitate disperată, „nu rămâi cu tine însuţi, ci cu ceva din univers”. (Virginia Woolf)

Tuşante, observaţiile asupra *Porţii infernului*, asupra nudurilor rodiniene, studiate în amănunţime. Rilke răscoleşte, măsoară, compară lucruri aparent imposibile. Dacă Rodin „căuta corpurile în care viaţa e mai plină, mai crudă şi mai fără tihnă”, pentru a le aşeza în „eternul azi al spiritului”, Rilke neabătut, urmărind gândurile sculptorului, care „hoinăreau prin cărţile poeţilor şi-şi luau de acolo un trecut”, caută pretutindeni – în lucrările, locurile asupra cărora şi-a lăsat amprenta acest Stăpân prin vocaţie – viaţa, viaţa şi iarăşi viaţa: „Atâta viaţă, grea şi anonimă, emană din această operă”. Şi constată excedat şi entuziast în egală măsură că „niciodată nu s-a adunat atât de mult un trup omenesc în jurul vieţii lui interioare, atât de concentrat asupra propriului său suflet şi apoi iar îndreptat de puterea elastică a sângelui”. Pentru ca altundeva să afirme, contemplând din nou obiectul studiului său, că „aici exista viaţa, exista de o mie de ori în fiece minut viaţa, în dor şi alean, în nebunie şi spaimă, în pierdere şi în câştig”, totul derulându-se, în albia existenţei rodiniene, sub semnul unei sete enorme şi, în acelaşi timp, al generozităţii fără seamăn: „Existau o dorinţă fără margini, o sete atât de cumplită încât ar fi secat ca pe o singură picătură toate apele lumii; aici nu exista minciună şi prefăcătorie: se apuca şi se da cu gesturi autentice şi largi. Existau aici stricăciunea şi hula, osânda şi voluptatea şi înţelegeai dintr-odată ce săracă trebuie să fi fost o lume care le-a ascuns şi le-a îngropat pe toate acestea, trăind de parcă n-ar fi existat. Existau”.

Fragmente întinse se construiesc aidoma unui elogiu frapant, teribil, al vieţii, al viului, ilustrate în opera monstrului parizian al pietrei şi marmorii, care vedea, nu avea cum să nu vadă că „aproape e cerul, dar încă neatins, aproape iadul, dar încă neuitat pe deplin”, ceea ce îl face să lucreze răstimp de circa două decenii la *Poarta infernului* – ansamblu sculptural din care omite, rând pe rând, tot ce vede că e de prisos, aidoma unui alt monstru al pietrelor vii: Michelangelo. Rilke îl compară pe Rodin cu Leonardo, studiind modul acestor maeştri de a consacra, de a pune în valoare, de a folosi, de a subjuga, de a celebra, de a glorifica lumina, de a aşeza o sculptură în spaţiu astfel încât ea să lase impresia că face parte dintotdeauna din văzduhul acestuia, iar odată cu lucrarea, ar dispărea totul. O nemărginită, mereu reinventată, eminamente dionisiacă „încredere în viaţa care creează, chiar acolo unde mutilează” îl conduce pe hermeneut spre adâncuri odinioară neatinse, unde

escavează cu plăcerea înlăcrimată a celui care ştie, a celui care „nu vrea să ştie nimic decât ce vede. Vede însă tot”, iar ceea ce vede, descrie conştiincios, cu o „gravitate disperată”, condus de norocul suferind de a atinge miezul, esenţa. Lui Rilke nu-i este străin calmul, nici marea linişte de a înainta cu încredere, livrându-se lucrurilor nepătate, neameninţate de înţelegere. Este poate o altă lecţie învăţată de la marele său prieten iubit, Rodin, care glorifica goethean munca. Nu degeaba unul dintre saluturile adresate de Rodin celor intimi era următorul: „Avez-vous bien travaillé?” Dacă ai lucrat bine, spune Rilke, prin urmare, totul e în regulă, munca fiind o formă, probabil singura, a fericirii.

…Ce ne îndeamnă să revenim, iar şi iar, la acest cuplu, spuneam rar, unic? Rilke şi Rodin. Ce ne încarcerează în perimetrul de necuprins al acestei relaţii tensionate, benefice, imposibile? Da. Imposibile. Exemplul elocvent, în acest sens, e cazul Brâncuşi – ucenicul care, la puţină vreme după ce îl însoţise pe maestru, dăduse bir cu fugiţii, pentru a-şi vedea de destinul său. Avea o *misiune* autorul *Domnişoarei Pogany*. Recitim cea din urmă afirmaţie şi prima replică venită în minte este: dar şi Rilke o avea! Autorul *Sonetelor către Orfeu*, delicat şi abstract, prodigios şi proteic, aşa cum îl ştim, avea, spre deosebire de Brâncuşi, *nevoia* de Rodin – o nevoie exprimată de atâtea ori! Pe când Brâncuşi probabil că poseda deja forţa de a înainta singur pe şina aleasă. Poate. Supoziţii. Cert e că –pentru a fi tu însuţi, pentru a-ţi urma Vocaţia – nu este obligatorie trădarea, nici părăsirea maestrului nu figurează în tablele legilor, chiar dacă, între timp, tu însuţi ai devenit un maestru; Iuda este... o altă meserie. Poate. Presupuneri. Dibuiri. Venite pe urmele incandescente, vii, ale altor presupuneri, nu mai puţin tentante, nu mai puţin demne de a fi luate în calcul, pentru a urmări o existenţă exemplară, un personaj uriaş, pentru care – uimitor! – „viaţa îi trece ca o singură zi de lucru”. O singură, eternă zi, în care, odată, târziu, adică la timpul potrivit „se va recunoaşte (…) ce anume l-a făcut atât de mare pe acest mare artist: a fost un muncitor care n-a visat altceva decât să se contopească întru totul, cu toate forţele, în smerita şi dura existenţă a uneltei sale. E, aici, un fel de renunţare la viaţă: dar tocmai cu această răbdare a câştigat-o: căci la unealta lui a venit universul”. Toate întâmplările acestor exemplare existenţe supraomeneşti, ale acestor destine majore – purtând numele Rodin şi Rilke – derulându-se sub semnul Marii Amiezi, precum în nietzscheanul *Cânt final* (*Din munţii înalţi*):

„Amiază a vieţii! Tinereţe nouă!
Grădină-n miez de vară!
Nerăbdător, ferice, aştept s-apară
Prieteni noi: odihna nu-mi găsesc!
Veniţi! E timpul! Oare vă zăresc?

Dar dorul, strigăt dulce, istovit e,
Sfârşit mi-e cântul:
Un mag l-a stins, venit aici ca gândul,
Prietenul amiezii – la ore potrivite –
Din unul, doi făcu, pe nesimţite…

Acum petrecem, siguri de izbândă,
Oo, sărbătoare:
E Zarathustra, cel venit din zare!
Prieten mie: Lumea râde, cântă
La nunta beznei cu lumina blândă…”

Sub semnul nietzschean al *marii amiezi* e scris şi acest poem – *Marea amiază* – al subsemnatei din volumul, inedit, *Sfera frigului*:

Când viul în tine încetineşte,
magma-i pulsează
în albia lucrurilor.
Duhul ţi se întoarce
spre marea amiază.
E târziu în altare.
Şi-n moarte se face târziu.
Munţii par văi,
iar culmile –
punţi de trecere.
Singurătatea-i revine
celui ce are puterea
de a muta blândeţea
sfâşietoare – în fiare,
munţii de lumină –
în ochii amanţilor,
iar furtuna – în căuşul
celui mai adânc suspin.

A trecut anotimpul revoltei
care muta din loc ziduri.
Se apropie ora.
Da. Nu-i departe
malul secundei
în care vei spune:
„Aici ne oprim, Domine.
Da, aici, în surâsul lucrurilor
îngânate afund
de cel mai stângaci heruvim,
covârşitor de viu.
Aici auzim spunându-se:
punct; nu – amin.”
E zodia de fier a frigului.
Şi-n frig s-a făcut târziu.

Marcel, Rilke şi realitatea de prim rang

Dată fiind relaţia cu totul specială, de o tuşantă complexitate, a protagonistului romanului *Swann* (*Du côté de chez Swann*) cu mama sa, aş subintitula primele cincizeci-şaptezeci de pagini – mai exact Partea întâi, Combray – ale acestui opus, *Somnul nedorit* sau *Refuzul somnului în absenţa mamei*. Ce mişcări profunde se petrec înlăuntrul micului prinţ solitar în aşteptarea mamei sale, care vine seară de seară – după îndelungi, voluptuoase şi chinuitoare în egală măsură aşteptări – să-i spună mult adăstatul „Noapte bună!”, dându-i nelipsitul sărut de rămas bun. Ridiculizat neobosit de stâlpul familiei, acest ritual se transformă sub ochii lectorului hipnotizat aproape – la mijloc e un detaliu oarecare, de bună seamă exagerat, elucidat prin prisma unei sensibilităţi uriaşe – şi capătă importanţa unui fenomen cvasicosmic. Dependenţa puştiului – să-i spunem convenţional Marcel; Proust este, el însuşi, ambiguu în privinţa relaţiei autor/protagonistul nr. 1 al opusului său, negrăbindu-se să se identifice cu acesta – dependenţa de mama este, aşadar, bolnăvicioasă, depăşeşte relaţia obişnuită mamă-fiu taman datorită

ecourilor, furtunilor, dezmăţurilor subtil-nărăvaşe care se petrec – întortocheat-salvator-labirintic – în forul intim al protagonistului. Intervenită după primul somn declanşat destul de repede, aşteptarea mamei e pândită, înainte de toate, de enorma spaimă care nu pridideşte să facă zeci, sute de pui, spaima că ea, zeiţa, stăpâna dulce, mult adorata nu va veni, mai ales, în serile când oaspetele casei bunicilor este nimeni altul decât vecinul acela ciudat, încurcat între lumi, căsătorit cu o cvasicocotă – amănunt ce denotă nu tocmai grozavele medii frecventate de straniul bărbat de provenienţă nobilă – Swann.

Pistele proustiene devin din ce în ce mai complexe, escavările în *subteranele ontice* ale puştiului ultraînsingurat capătă, ele însele, nuanţele delicat dramatice ale unui ritual abscons, susţinut noapte de noapte, alimentat, prospectat, evenimentele de zi cu zi reverberând în sufletul lui Marcel în chip neaşteptat, fabulos am spune, căci totul capătă un surplus de halucinaţie, dramatism, un exces de suferinţă reprimată şi – cu toate acestea sau tocmai de aceea! – intens descrisă, trăită la cote neverosimile şi totodată – întrucât la mijloc se află „un suflet aristocratic”, care „ştie că el însuşi se află la înălţime” – bine ascunsă, deghizată, puştiul având conştiinţa faptului că în lumina umbroasă a suferinţei el se află „în prezenţa unei realităţi de prim rang”. (Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău*) O realitate care, iată, „fără a purta încă vreun semn, fără a fi descoperită, poate chiar cu bună ştiinţă învăluită şi travestită, îşi vede de drum asemenea unei pietre de încercare vii”. (Nietzsche) Emoţiile abundă; frământările în spaţiul aparent protector al patului de fier – folosit în timpul verilor sufocante – înregistrează, cunosc, destul de frecvent, excese, încât tot ce se petrece în dormitorul lui Marcel te conduce, moment de moment, spre sensibilitatea exacerbată a acestuia şi mai puţin spre temerile bunicii legate, de pildă, de lipsa de voinţă a nepotului sau, în altă ordine de idei, de felul în care – fără zăbavă – bunicul calcă interdicţia de a consuma tării, această din urmă meteahnă nelipsită de o undă de tandră ironie cântărind, în ochii bătrânei, infinit mai puţin decât limitele alarmante ale nepotului.

Cine este de fapt copilul, eul-copil, purtătorul vocii care narează la persoana întâi singular totul, descriind – cu vorbele unui alt uriaş romancier, Joyce – „frământările duhului lăuntric” ale unui puşti, ale unui „copil rătăcit printre oamenii mari” (Rilke), tratat fie cu dragoste, fie cu o undă de ironie şfichiuitor-protectoare?

Nu ne putem împiedica să urmărim dedublarea naratorului: pe de o parte, vocea proustiană e marcată de greul stigmat al maturităţii de fier, iar pe de alta, nu putem să nu remarcăm – în cutele de abur ale acesteia, ale aceleiaşi voci adică – marele personaj-copil, urmărind măiestria de a vedea şi de a descrie totul prin ochiul candid al adultului şi totodată prin atrocele ochi sensibil – de o sensibilitate monstruos atentă – al copilului, angulaţia iscată fiind impresionantă, dacă nu absolut fabuloasă şi irumpând sub semnul celebrei *triade* nietzscheene: *cămilă – leu – copil*! E un amestec de candoare şi luciditate uimitor, incredibil; e la mijloc un joc subtil între marele bărbat matur, eul auctorial, autorul arborându-şi, unul câte unul, masca sugestivă a leului, în vreme ce din *eul profund* al fiecărei entităţi numite răbufneşte timid-viclean-candid forţa iraţională, profundă, jubilândă a copilului; e un amestec de apolinic şi dionisiac, de luciditate şi patetism, cele două caracteristici comunicând între ele printr-o subtilă venatură spirituală sofisticată, indeniabilă, aparţinându-i unui individ superior care „şi-a propus, ca sarcină şi exerciţiu, *investigarea sufletelor*”, în scopul de „a stabili valoarea ultimă a unui suflet, rangul căruia îi aparţine el o dată pentru totdeauna”, imensul proiect scriptic la care lucrează Proust fiind indubitabil „o carte ce poartă însemnele unui mare destin”. (Nietzsche)

Scrise apoximativ în aceeaşi epocă – fluctuaţiile temporale sunt insignifiante – paginile romanului rilkeean (la care ne-am referit cu alte prilejuri), consacrate unui alt mare copil, marcat de o atroce sensibilitate, sunt covârşitor asemănătoare: Malte seamănă enorm cu Marcel atât în ceea ce priveşte fondul sufletesc subtil-dramatic – de un dramatism nuanţat până la suferinţă – cât şi în nu puţine alte privinţe: sensibilitatea, ritualurile de seară, atmosfera de *fin du siècle,* gustată şi descrisă cu un exces luxuriant-gânditor de amănunte, tabieturile unei familii de aristocraţi şi burghezi din înalta societate. Apropo, timpurile, nu rareori, în cele două exemplare opere romaneşti, se amestecă, se suprapun, se interferează, se confundă adesea – ca în elegiile rilkeene, în care, sub zodia atemporalităţii, vin o seamă de îngeri metalici şi amestecă vârstele, anii – aşa încât nu există nici trecut, nici prezent, nici viitor *în stare pură*, anihilându-se – ca într-o textură densă, minată de imprevizibil, dominată de logica basmului – hotarele labile, fragede, dintre tinereţe, maturitate şi bătrâneţe; astfel, totul se desfăşoară parcă într-un „azi etern al spiritului”, unde s-au înstăpânit în eternitate alte valori, alte rigori, la

care se revine, zi de zi, acestea fiind reinventate, reasimilate, regândite, recreate, remodelate sub semnul unuia dintre *motivele obsesive* ale creatorului lui Zarathustra: „veşnica reîntoarcere a aceluiaşi la sine însuşi” – „Gândul Veşnicei Reîntoarceri” care „aparţine lunii august a anului 1881”, constituind „concepţia fundamentală” a capodoperei nietzscheene, sământa căreia a încolţit în vreme ce Nietzsche a mers „prin pădure până la lacul Silvaplana; m-am oprit lângă un uriaş bloc piramidal de stâncă prăvălită, nu departe de Surlei. Acolo mi-a venit acest gând”. (Nietzsche, *Ecce homo*). Sub însemnele zodiei calm distinse, superioare, marcate de un dramatism grandios, a „veşnicei reîntoarceri a aceluiaşi la sine însuşi” stă şi un alt personaj cioplit din coasta apolinică a supraomului: Castor Ionescu, falsul mediocru, funcţionarul exemplar şi fals mărunt, aflat la vârsta de fier zarathustriană, drumul liminar al căruia pare o orbecăire, o rătăcire fără rost, dovedindu-se, în monotonia genială a timpului romanesc, derulat în ritmuri ultralente, un traseu iniţiatic al unui ales smuls de printre aleşi. Astfel, Castor, până la un punct, „trăise la întâmplare, avusese această senzaţie, improvizase, dar acum, iată, toate aceste orbecăiri nu fuseseră decât bariere, aproape etape: trecuse prin toate, până la ultima, nu spusese niciodată: nu, slăbiciunea sa, «isteria» sa fusese o forţă, *cineva* îl «pândise», temător, pentru capacitatea sa de a îndura, de a trece prin toate acele «rezistenţe» de care, rând pe rând, se frângeau atâţia aleşi, cineva tremura pentru sănătatea instinctului său care avea să-i şoptească mereu calea cea bună, adevărata rezolvare: fugi de acasă!” Lucrurile, întâmplările ontice decurg sub specia dualităţilor nietzscheene, a contrariilor elocvente ce-şi trag sevele unele din altele, existând sub semnul vaselor comunicate. Nu trebuie dispreţuite – afirmă răspicat pustnicul de la Torino – lucrurile circumscrise anodinului, minciunii, superficialităţii, rătăcirii, pierzaniei, şi acestea alcătuind ceea ce numim stângaci viaţă, viaţa care îşi trage sevele, apele, hrana ***şi*** din aceste noţiuni nu rareori tratate din vârful buzelor, dacă nu aruncate cât colo. În genealogia nietzscheană, adevărul se poate isca din minciună, frumuseţea – din paragina urâtului, înzidirea într-un scop înalt – din labirinturile rătăcirii etc., fiindcă „oricât de mare ar fi valoarea ce poate fi atribuită adevărului, veracităţii, detaşării: n-ar fi exclus să ne vedem nevoiţi a atribui aparenţei, voinţei de amăgire, egoismului şi lăcomiei o valoare mai mare şi mai cuprinzătoare pentru tot ce înseamnă viaţă”, valenţele, valorile cu semnul plus putând fi „în mod obscur

înrudite, legate, întreţesute *sau chiar structural identice* tocmai cu acele lucruri rele şi aparent opuse”. (Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău*) În consecinţă, dragul, iubitul Castor Inescu cel funciar bun, zăpăcit, blând şi inofensiv ca o meduză azvârlită pe malurile apelor sălbatice, în plină furtună, va transforma aceste *semne*, *dibuiri,* într-o aparentă rătăcire, traversând cele trei etape nietzscheene (cămilă, leu, copil) şi extrăgând din pierzanie – forţa de a transcende, de a se smulge din ceea ce părea mediocritatea-i funciară, din superficialitate – puterea vicleană, înceată de a accede spre esenţe, din minciună – adevăr, din lăcomia de a se pierde în hăţişurile naturii, ale muntelui – lăcomia de a fi – toate aceste subtil spectaculoase metamorfoze fiind menite să-l readucă, să-l reîntoarcă în matca fiinţei, în craterul voinţei de a deveni ceea ce fusese dintotdeauna: un supraom. O făptură superioară adică, ce va alege, cu o voinţă de depăşire de sine maniacală fuga, fuga de turmă, de *oile rătăcite ale Domnului*, spre mormântul fiinţei care renunţă la tot ce o împiedică să fie ea însăşi, recurgând la un soi de năpârlire interioară, trierile, alegerile de sorginte kierkegaardiană (*sau/sau*) servindu-l în cursa dificilă a redistribuirii centrelor de forţă, eroul nostru mutându-se treptat-treptat *departe de lume,* fiind cu o parte a făpturii sale *aici,* şi totodată pe celălalt versant al existenţei, pendulând între două universuri, favorită fiind realitatea creată de el însuşi, realitate din epicentrul căreia el, alesul dintre puţinii aleşi, Castor, va spune, iar şi iar, *da,* un da răspicat vieţii, smulgându-se de printre harpiile disperărilor de o gravitate pierdută, dintre heriniile pesimismului atroce înspre oazele ludice ale seninătăţii, înjugate depăşirii de sine: „Se afla şi aici, se afla şi acolo, deşi era în mişcare pentru că spusese: da şi încă o dată: da, acelei veşnice reveniri, întoarceri, ce nu era deloc devenire sau evoluţie, ci mişcare «stupidă» în cerc, mişcarea animalului orb, medieval, undeva pe un sol sudic, castilian sau tunisian, ce păşeşte în cerc, scoţând dintr-un puţ pe care nici nu-l vede cu apă pentru vreun jgheab ce aleargă departe, pe linia orizontului, deşi se mişca, era fix. Nemişcat în alergarea sa, gâfâind doar ca atunci când urci treptele, mişcându-şi ritmic, puţin panicat, toracele în care sunt închise, în acelaşi timp, toate timpurile, aproape, viitorul coexistă surâzător cu prezentul pe care, cu tensiune, îl sprijini, trecutul şi viitorul sunt aproape, se cuibăresc aproape într-un punct, într-un cerc minuscul, o milă uriaşă te prinde de sărmanul tău trup-suflet ce va îndura din nou calea cea lungă şi sinuoasă, atât de «dreaptă», totuşi, în speranţa luminii de la celălalt capăt al tunelului,

o milă plină de bucurie, de emoţie pentru că nu ai fost «ucis», cineva a oprit braţul bătrânului părinte, al acelui etern Abraham, înainte de a fi în stare să te înjunghie, cum primise porunca: pentru că din coapsa ta, după ce ai fost înălţat pe piatra de jertfă, va izbucni viaţa, seminţii întregi, *însăşi viaţa îşi va sprijini pe tine, pe creştetul tău, pe umerii tăi fragili, ghearele ei puternice, obosite, pline de speranţă*. (s.n.) Viaţa nu este continuă, ea nu e de la sine înţeleasă, există numai insule de existenţă, *moartea* există în jur, rotundă, nesfârşită, surâzătoare”.

*Castor*ionesciana mişcare în cerc – ca şi cea hans*castor*piană! – neostenită, mereu reluată, este funciar înrudită cu dionisiaca lumea nietzscheană, acea lume cunoscută, familiară, iubită de noi, o „lume misterioasă de voluptăţi duble, această lume (...) ca «dincolo de bun şi rău» fără finalitate”: „Ca o devenire care nu cunoaşte nici o saţietate, nici un dezgust, nici oboseală – această lume dionisiacă ce este a mea, aceea a eternei creaţii de sine, a eternei distrugeri de sine, această lume misterioasă de voluptăţi duble, această lume a mea ca «dincolo de bun şi rău» fără finalitate, dacă nu cumva există o finalitate în şansa cercului, fără a voi, dacă nu cumva un inel poate avea bunăvoinţă faţă de sine însuşi”. (Nietzsche)

Motivele nietzscheene enunţate – devenirea continuă, eternă, depăşirea de sine, presupusa identitate structurală a lucrurilor cu valori opuse, amoralitatea, reîntoarcerea aceluiaşi la sine însuşi, intensificarea eului, accederea spre supraeul fichtean – vor reveni cvasimaniacal în geografia ontică a eroului nostru, în centre, epicentre, volute melodioase, urmând legile reluărilor tematice nestrăine muzicii beethoveniene: „Tu ai fost ales, în nimicnicia ta. Nu regii, nu geniile orgolioase ale acestei lumi, ci tu ai fost ales, ceea ce înseamnă că tu ai rămas singur, până la capăt, pe drumul acela pe care, firesc, s-au împiedicat atâţia şi au căzut, izbucnindu-le blând pe orificii sângele acela fără potir. *Cineva, ceva în corpul tău atât de fragil era mai tare, mai ireductibil decât taifunul norocului omenesc, singurătăţii şi morţii.* Şi erai astfel, inflexibil, de la început, fără s-o ştii.” (s.n.); „Stând la măsuţa ta din pod, adunându-ţi notiţele şi creioanele şi pregătindu-te cu «umilinţă» să cobori şi să îndeplineşti milimetric şi sârguincios ultimul pliu de realitate, eşti slab în acelaşi timp, ezitant şi imaginativ, ceea ce înseamnă că creezi, nu că *ştii*. Puţin cocoşat, cu degetele tremurând de oboseală şi de ora târzie a

nopţii, spui: da, aproape îl spui, îl pronunţi, îl foşneşti cu buzele tale subţiri, uscate. Mişti şi capul, puţin, bătrân şi tânăr totodată, ca cineva, un părinte care a pierdut, cu brutalitate, un copil...”; „«Da-da», spui şi clatini trist capul, privind ca ochii mijiţi, însângeraţi de spaima aceea nevăzută, de enormul animal care ne hăituieşte şi ne decimează”. (N. Breban, *Drumul la zid*)

Istoriile pasagere, povestite în treacăt de cei adunaţi la Combray, istoriile ţinând de existenţa vecinilor sau de viaţa mondenă a capitalei îndepărtate şi mereu prezente indirect prin personajele-i notorii (Swann, „o fiinţă completă şi vie”, eroul devenit pentru Marcel „obiectul unei preocupări dureroase”, obiect învecinat de poveşti cu Thetis şi misterios suferinda Genoveva de Brabant, dar, poate în aceeaşi măsură, contele de Paris, eleganţii membri ai Jockey-Clubului, principele de Galles, membrii înaltei societăţi din Saint-Germain etc.) – toate „poveştile”, aşadar, sunt trecute discret oarecum în umbră, personajele vizate în special serile dând, prin greutatea, elocvenţa lor, locul cuvenit mai ales copilului şi frământărilor sale, menţinând întâmplările, lucrurile într-o „înţepenire” tensionată, nu atât lipsită de strălucire, cât mai degrabă marcată de un soi de *muţenie adăstândă*: „Lucrurile păreau şi ele înţepenite într-o încordare mută ca să nu tulbure clarul de lună, care, îndoind sau îndepărtând fiecare obiect prin extinderea în faţa lui a reflexului său, *mai dens şi mai concret decât el însuşi* (s.n.), subţiase şi mărise în acelaşi timp peisajul ca un plan, până atunci înfăşurat, care se desfăşoară”. Astfel încât „tot ce simţea nevoia să se mişte, vreun frunziş de castan, se mişca. Dar freamătul său, mărunt, total, executat până la cele mai mici nuanţe şi cu ultima gingăşie, nu tulbura restul peisajului, nu se contopea cu el, era mărginit”. În realitate, tot ce se întâmplă în afara lui Marcel – numit aşa convenţional de noi, fără a luneca în păcatul, evident blamabil, al identificării protagonistului-narator cu autorul însuşi, confuzia aceasta ducându-ne rapid cu gândul la inutila, în acest context, frivolitate caracteristică unor comentatori ahtiaţi de vânătoarea de coincidenţe între operă şi pura biografie – evenimentele din afară înregistrează impresionante mişcări către interior, nebănuite de cei din preajma sa decât rareori, cum a fost bunăoară accidentul interceptat de tatăl atotdominator, subtil, când puştiul o aşteaptă pe holul de la etaj pe maică-sa, amândoi fiind surprinşi, aşa încât stâlpul

familiei, în loc să-şi pedepsească progenitura, o invită ceremonios pe consoartă să-şi însoţească „micuţul necăjit”. Ba mai mult decât atât: să doarmă în patul mai mare din camera puştiului; îndemnul întărit apăsat-tandru prin acel „haide, doar nu suntem călăi”, firesc, nu admite comentarii, nici mişcări contrarii. Astfel, Marcel se bucură de compania gingaşă a mamei sale, beneficiind – în loc de aspra pedeapsă pentru călcarea cuvântului părinţilor de a merge la culcare – de darurile pe care le-ar fi primit, altminteri, peste o zi sau două, cu prilejul zilei sale de naştere: câteva romane de inspiraţie rurală, semnate de George Sand. După anunţul făcut de maică-sa apropo de cadourile pe care le-ar fi primit de ziua lui, urmează un lung şi exhaustiv excurs pe marginea darurilor cultivate de fascinanta bunică Amedée, unul dintre personajele memorabile care îi vor veghea devenirea lui Marcel şi prin intermediul căruia puştiul va asista la prima lecţie de o gravitate extremă, care-l va îmbrânci literalmente în „lumea subterană a sufletului” (Nietzsche), de care se arată, firesc, profund interesat Proust, mânat de dorinţa obsesivă de a transforma „lumea interioară şi exterioară” în „obiect al conştiinţei sale spirituale, obiect în care” scriitorul „îşi recunoaşte propriul său eu”, exprimat, sublimat, estetic vorbind, într-un produs artistic superior. (Hegel)

...Pentru Marcel, fiecare detaliu desprins din realitatea propriu-zisă, din realitatea aşa cum se arată – să-i spunem convenţional aşa, cu toate că, în cazul în care ne-ar auzi C.G. Jung vorbind astfel, ne-ar taxa, după cum afirmam şi alte dăţi, în mod cert, fără un piculeţ de ezitare! – fiece amănunt, aşadar, e un pretext de plonjare epică în culoarele trecutului, în pâlniile obiceiurilor specifice prunciei sale şi, în acelaşi timp, în *abisul senzaţiilor*. Alunecările de acest fel devin, nu rareori, de la un punct încolo, captivante, spectaculoase pentru un ochi atent, aplecat asupra *abisurilor eului propriu,* cu atât mai mult cu cât nu rareori *ochiul apolinic* al naratorului, *ochiul rece-neîngăduitor* este cuprins nu o dată de accese de dezmăţ estetic, dionisiac, de o beţie a simţurilor, o jubilaţie ubicuă de a fi viu, o tentaţie irepresibilă, vie de plonjare spre transcendenţă îl cuprinde, încât lectorului nu-i rămâne decât să-l urmeze, minunându-se ca la carte. Iată unul dintre motivele pentru care nu încetează să ne mire declaraţiile unor confraţi referitoare la frecvent invocatul plictis inexplicabil, deşi perfect inteligibil până la un punct, de care se lasă cuprinşi la lectura lui Marcel Proust; o

lectură, e adevărat, dificilă, căci presupune un formidabil consum interior, o atenţie tensionată, mereu la pândă, aptă însă de a-ţi oferi – când nu te aştepţi, mai ales – multiple, rarisime daruri, insistăm, lectorului pasionat de *cetirea propriilor abisuri*. Nicolae Breban, apropo, sugera unui coleg ce-şi propusese să citească integrala Proust, plângându-i-se de gradul sporit de dificultate a textului şi de accesele de plictiseală de care se lasă câteodată învins, să aibă răbdare, să încerce să găsească *codul proustian*; şi dacă va reuşi, da, abia atunci lectura va curge ca de la sine.

Codul proustian. Ce va să însemne? Să citeşti o pagină-două, fiind pregătit să reiei pasajul în cazul în care îţi scapă un detaliu anume, un cifru? Sau poate, mai degrabă, e vorba de *ritmul subteran* al prozei marelui francez astmatic, care a pendulat între ipostaza de monden consacrat şi eremit al literei? Da. Ritmul visceral ale capodoperei proustiene poate fi interceptat numai dacă atingi un anume grad de intimitate cu romanele genialului sacerdot astmatic. E un ritm, fireşte, unic, *un murmur subteran* care te prinde, cucerindu-te, nedându-ţi liniştea scontată decât după ce te laşi dus de fluviul epic, te laşi *con*dus spre marginile unui continent de o profunzime neaşteptată, tulburătoare, decelabilă la o lectură lentă, aplicată, care îţi îngăduie luxul revenirii asupra paginii abia ingurgitate. Da. Avantajul oferit fără voie de magul din camera nu prea mare, căptuşită cu plută, e că poţi să citeşti din romanele lui – construite ca un templu, precum se mărturiseşte nu o dată – aşa cum citeşti, serile, din Sfânta Scriptură, până te familiarizezi cât de cât cu textul ei, cu aerul măreţiei sfintelor figuri singulare, pentru ca apoi, într-un târziu, să-ţi faci curaj şi să reiei lectura metodic, *da capo*.

Senzaţia că înaintezi printr-un labirint, zidurile căruia sunt căptuşite cu enorme oglinzi carnivore. În chip straniu însă nu vezi reflectate pretutindeni imagini identice; nici pomeneală! Imaginile sunt mereu diferite, deşi par că seamănă, ele vorbesc într-un limbaj diferit, ecourile eliberate cu blândeţe inteligentă, nativă, subtilă, cucerind taman prin diferenţă, dar şi prin gradul conţinut implicit de transcendenţă. După ce mama îl urmează pe Marcel în cameră, înainte de a-i citi din George Sand, puştiul suspină. De atunci s-au scurs, fireşte, *secole lăuntrice.* Prin urmare, ar fi stat în legea lucrurilor ca timpul să atenueze intensitatea senzaţiilor de atunci, ba mai mult decât atât: să le şteargă complet. Nu se întâmplă însă aşa, căci timpurile, în opera proustiană – ca la Rilke, ca la Baudelaire (un alt nietzschean pur-sânge!) – se amestecă, se lasă confundate de un

Înger nevăzut, distrat, atotştiutor: „De la un timp încoace, dacă ascult, încep să percep foarte desluşit suspinele pe care am avut puterea să le reţin în faţa tatii şi care n-au izbucnit decât când m-am regăsit singur cu mama. *În realitate, n-au încetat niciodată*; *şi le aud din nou, tocmai pentru că viaţa tace acum* şi mai mult în jurul meu, ca acele clopote de mănăstiri pe care zgomotul oraşului le acoperă atât de bine în timpul zilei, încât ai crede că s-au oprit, dar care încep să sune iarăşi în tăcerea serii". (s.n.) Marcel aude suspinele, aşadar, cu o putere sporită, întrucât el, candidul tembel, capricios, există într-un timp rarefiat, s-a mutat de tot pe *celălalt versant* – teoretizat cu acribie doct bâjbâindă de Alexandra Pavlovici, studenta genialoidă din *Drumul la zid* (Nicolae Breban) – contemplând de acolo, de foarte-foarte departe, *viaţa de aici*, cotidianitatea strictă, care „tace acum şi mai mult în jurul meu", locul existenţei fiind astfel luat definitiv de scriitura care o înghite, o conţine şi, exprimând-o, o transcende laolaltă cu suspinele copilului reprimate în imediata proximitate dominatoare a tatălui, aşa încât timpurile, spuneam, iar şi iar, se amestecă întrucâtva – ca într-o elegie duineză – contopindu-se şi transformându-se în *rilkeana zi eternă*, în miezul uriaş al căreia micul Marcel suspină, iar Marcel cel ajuns în vârful existenţei sale aude acele sfâşietoare suspine ale „copilului rătăcit printre oamenii mari" şi exact în acelaşi timp, suspinând, le descrie, în vreme ce noi, instalaţi în topografia magmatică a acestui segment de suprarealitate, suspinăm laolaltă cu puştiul, descriem împreună cu Marcel, alături de el, „lumea subterană a sufletului", de unde existenţa se retrage oarecum într-un plan secund, cedând locul ficţiunii, care, ea însăşi, devine realitate, o suprarealitate aptă de un anumit tip de realitate, adică viaţă ridicată la rang de simbol: „Această realitate – susţine vizionar Marcel Proust – nu există pentru noi atât timp cât mintea noastră n-a creat-o din nou", situând-o sub raza benefic-copilăroasă a *geniului inimii,* „aşa cum îl are – în percepţie nietzscheană – acel mare Ascuns, zeul ce ştie a ispiti, cel născut să atragă conştiinţele aşa cum legendarul flautist ştia să atragă şobolani, a cărui voce ştie să coboare până *în lumea subterană a sufletului*, care nu spune nici un cuvânt şi nu priveşte nici o privire în care să nu se ascundă intenţia şi ştiinţa de a seduce, a cărui măiestrie constă în faptul că ştie să pară – şi nu ceea ce este, ci tocmai ceea ce îi va obliga o dată *în plus* pe cei ce-l urmează să se înghesuie tot mai aproape de el, spre a-l putea urma tot mai profund şi mai temeinic. […] Cu jumătate de voce, după cum se cuvine: căci e vorba de destule lucruri secrete, noi,

străine, minunate, neliniştitoare”. (Fr. Nietzsche) Lucruri *secrete,* stigmatizate de stranietate, născând spaimă, fiindcă se circumscrie necunoscutului, „spaţiul[ui] infinit nenumărat de multe globuri luminoase, în jurul cărora se întvârtesc vreo câteva altele mai mici, luminate, fierbinţi în lăuntru, acoperite în afară cu o coaje învârtoşată de frig, pe care ca un înveliş de mucigai a zămislit fiinţe vieţuitoare şi inteligente: iată tot adevărul experienţei, aşa numita lumea reală”. (Arthur Schopenhauer) Pentru o fiinţă căreia nu-i este străin, litotic vorbind, exerciţiul de a gândi – citează, în continuare, Titu Maiorescu din *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* menţionând că e vorba de o carte prin care a crescut interesul faţă de idealism, un studiu fundamental „care a redeşteptat în mijlocul tendinţelor materialiste ale Europei din jumătatea secol[ului] al XIX-lea tradiţia pesimistă, dar idealistă, a budhaismului indian” – „este grea poziţia de a se afla pe unul din aceste nenumărate globuri, cari saltă libere în spaţiul nemărginit, şi de *a nu şti nici pentru ce, nici de unde*, ci a fi numai una din *miliardele de alte asemenea fiinţe, ce se îmbulzesc, se împing, se chinuiesc, nasc şi mor, într-o fugă fără repaos în timpul cel neînceput şi sfârşit*”. (s.n.)

Monologul proustian se construieşte labirintic, dionisiac, din mers – ba lent, metodic, calculat aproape, apolinic, ba fulgerător – ritmurile acestuia fiind dictate de dispoziţiile, senzaţiile, mişcările produse în forul lăuntric grav al lui Marcel, de întâmplările taxate nedrept, inexact de unii hermeneuţi grăbiţi – oho, prea grăbiţi! – ca fiind mărunte. Nici un lucru, absolut nici o întâmplare, nici un accident – oricât de lipsite de strălucire ar apărea în percepţia vreunui ins cu duhul neşlefuit, nefasonat sau cu ochiul cuprins de amorţeală – nu sunt văduvite de ceea ce li se cuvine: importanţa ontică. Odată ajuns în atenţia lui Marcel, în cercul preocupărilor sale cotidiene, orice lucru, oricât de fals mărunt, totul, absolut totul prinde culoare, relief, greutate, totul fiind văzut prin prisma singularităţii. Astfel, Clopotniţa bisericii din Combray, văzută iniţial în culori şterse, insignifiante, ba chiar împrumutând ceva anume din estetica urâtului şi a delăsării, în timp, capătă un aer enigmatic, ba chiar o undă de discretă măreţie, micile tabieturi ale mătuşii Léonie – care unui ochi superficial ar putea apărea ca mofturile unei stafidite fete bătrâne, nelipsite de fineţe, sensibilitate – conţin o doză apreciabilă de rafinament echivalent, într-un alt plan, cu un soi de *religie a rezistenţei*, de vreme ce doamna, stăpâna casei – după cum remarcă deloc primitiva Françoise cea înţelegătoare – admite în calitate de

vizitatori exclusiv indivizii care nu tratează în cheie dramatic exagerată boală ei, dar nici nu o neglijează, printre favoriţii Doamnei situându-se, în mod halucinant-inexplicabil – urmându-se astfel logica unor capricii absconse – Eulalie, „o fată şchioapă, muncitoare şi surdă”, cu care bătrâna poznaş pornită se înţelege de minune, aşteptările de duminică ale căreia se transformă iniţial în pure ritualuri, pentru ca să acceadă, în cazul rarelor întârzieri, spre suferinţa cea mai profundă. Nimic, aşadar, în percepţia lui Marcel, nu este, nu poate fi banal; totul e încărcat – ca în viziunea lui Rilke, a ultimului Rilke, cel din perioada *Elegiilor duineze*, ca la iubita de noi fără de măsură Marina Ţvetaieva, care susţinea apăsat că „nimic nu e banal” – totul e însoţit de rigoare cvasimaniacală, totul se transformă în misiune pură, înaltă. Dacă lecturile sunt enorme, captivante, iar retragerile în camera de la etaj, strict necesare, ca să nu spunem obligatorii – precum aerul pentru delfini şi iarba pentru păsări – izolările de acest fel fiind, câteodată, identificate cu prelungite voiaje, culminate, când şi când, la insistenţa bunicii de a lua niţel aer, în umbra castanului din prea ordonata grădină, întâmplările vieţii de zi cu zi, existenţa propriu-zisă, cu toate vârfurile şi scăderile lor, sunt tratate laolaltă de Marcel drept pretexte de a lectura altminteri, dintr-un unghi diferit, *spectacolul existenţei* sau, cu vorbele lui Mihail Eminescu, „cartea vieţii, cea obscură”. Între lectura cărţilor, cu eroi şi accidente fantastice, şi lectura existenţei aşa cum e, se iscă un traseu, o pendulare ce acumulează tensiune, împrumutând atât cărţilor citite cu sufletul la gură, cât şi vieţii propriu-zise, un aer fantastic, halucinant, ireal. Totul e trăit la cote maxime, ruminat cu asupra de măsură, nici un detaliu – oricât de mărunt, oricât de parşiv sau funambulesc – nu e trecut cu vederea, totul e greu de importanţă, întrucât e unic, nu se întâmplă decât o singură, o foarte singură dată: „– Să nu ţii la viaţă? La ce să mai ţinem atunci – exclamă unul dintre protagonişti – dacă nu la viaţă, singurul dar pe care bunul Dumnezeu nu-l face niciodată de două ori”.

Poate că acest tabiet proustian de a săpa pretutindeni – cu o conştiinţă aptă de a discerne, cu o „conştiinţă încărcată” (Nietzsche) – pentru a muta realitatea cu faţa către esenţe, stârneşte insatisfacţia unora dintre comentatori grăbiţi să-l trateze drept prolix, plicticos sau, mă rog, nu mai ştim noi cum. Cert e că într-o pagină proustiană îşi găseşte locul exact atâta cantitate de pasiune, iubire, câtă cuprinde o pagină dostoievskiană. (Evident, în alt stil, de bună seamă, în altă cheie, cuprinzând lumi, adesea, substanţial diferite, deşi toate laolaltă

acced spre un singur scop: cunoaşterea naturii omului. Referindu-se la natura personajelor dostoievskiene, Valeriu Cristea nota, între altele, două lucruri pendulând între *firesc* şi *nefiresc* în opera autorului *Fraţilor Karamazov*: „Lucru în acelaşi timp firesc: că nişte idoli cruzi, protagoniştii îşi cer drepturile, obolul ce li se cuvine; şi nefiresc: scriitorul rus fiind creatorul unei adevărate *umanităţi*".) Aserţiunea de mai sus – şi anume: într-o pagină proustiană îşi găseşte locul exact atâta cantitate de pasiune, iubire, câtă cuprinde o pagină dostoievskiană – pare hazardată, total nefondată ori, şi mai grav, pare-se, falsă. Pentru punerea cotei ei de adevăr la încercare e suficient să fie aşezate faţă în faţă fragmente din textele mari ale eremitului care şi-a trăit ultimii ani – cei mai prolifici! – după cum se ştie, între pereţii camerei sale de plută, unde descoperea *cantităţi enormisime de viaţă* şi, respectiv, ale atroce iubitului de noi sfânt epileptic. Nici un spirit superior, nici celălalt nu are nimic în comun, evident, cu tagma calofililor, a celor împătimiţi de livresc, deşi Proust, înainte de toate, riscă să fie acuzat – a şi fost între altele, cu asupra de măsură! – de cel de-al doilea păcat enunţat de noi. Scriitura ambilor uriaşi de litere este – cu vorbele unui alt spirit superior, înrudit cu cei doi creatori de continente epice, Nicolae Breban – umedă, e vie, textul pulsează, emanând căldură, viaţă, viaţă şi iarăşi viaţă, în diversitatea-i de forme luxuriante, singulare, care te fac – iar şi iar, pe căi ocolite, mereu altele şi aceleaşi în esenţă – să revii la aceeaşi, străveche constatare: totul e suflet, revărsare de viu în afară, răsfrângere a propriului duh: „Dacă ai senzaţia că eşti întotdeauna înconjurat de sufletul tău, nu simţi că eşti închis într-o închisoare din care nu te poţi mişca; parcă eşti mai degrabă târât cu el într-un avânt veşnic, ca să-l depăşeşti, ca să nimereşti în afară, ca un soi de descurajare, auzind mereu în jurul tău *acea sonoritate identică ce nu este ecoul din afară, ci răsunetul unei vibraţii lăuntrice*". (s.n.) Identificăm în acel proustian „răsunet al unei vibraţii lăuntrice" ecoul dionisiacului nietzschean „preluat din modelul schopenhauerian al *voinţei oarbe*" – susţine Ştefan Borbèly – iar „pentru ca sursa să fie şi mai precisă", marele iubitor de Nietzsche, Hesse şi Thomas Mann se referă la „schema clasică a funcţiei apolinicului în raport cu dionisiacul din *Naşterea tragediei* a lui Nietzsche".

Astfel, tot ce ne înconjoară, încet-încet, poartă pecetea eului nostru, iar tu nu faci decât să „cauţi să regăseşti, în lucrurile ajunse pe această cale preţioase, răsfrângerea pe care sufletul nostru a proiectat-o pe ele", iar atunci când descoperi altceva, „eşti

decepţionat constatând că ele par despuiate în natură de farmecul pe care-l datorau în mintea noastră, vecinătăţii anumitor idei", şi atunci, inevitabil, recurgi la mistificări, recreând tot ce ţi se pare altfel decât ai creat tu însuţi, creându-te, în realitate, neîncetat, în primul rând, pe tine însuţi, „uneori converteşti în îndemânare, în splendoare, toate forţele acestui suflet, ca să acţionezi asupra fiinţelor despre care simţim că sunt situate în afară de noi şi că nu le vom atinge niciodată". Marcate de o derutant-laborioasă complexitate, lucrurile imaginate, în consecinţă, de Marcel apar – ca în urma mişcării ingenioase, îndelung exersate, cizelate, fasonate a unui prestidigitator – dispuse în cel puţin trei planuri, imitând la cotele perfecţiunii construcţia savant-simplă a unei scoici, conţinutul şi construcţia căreia se va dezveli, de bună seamă, rareori…

Biserica şi Clopotniţa din strada Saint-Hilaire, descrierea lor detaliată, ritualică, farmecul decelat peste decenii, cu tot cu geamlâcurile, frescele încărcate de simboluri, arcadele, geamurile, vitraliile somptuoase, împrejurimile menite să o aşeze în lumina sufletelor celor din Combray, îl fac într-un târziu pe protagonist să mediteze asupra unei clopotniţe violete, zărite la un moment dat într-un cartier parizian stigmatizat de urâţenie, care îi oferă în schimb şansa de a găsi metafora stratificării textului/ realităţii epice în câteva planuri, în câteva segmente, emoţionantul peisaj rezultat oferindu-ne una dintre cheile construcţiilor de litere ale lui Proust: „Cunosc chiar la Paris, într-unul dintre cartierele cele mai urâte ale oraşului o fereastră de unde se vede, după un prim-plan, un al doilea şi chiar un al treilea plan, alcătuit din acoperişurile îngrămădite ale mai multor străzi, o clopotniţă violetă, uneori roşiatică, uneori în cele mai nobile «mostre» pe care le scoate atmosfera din ea, de un negru decantat de cenuşă, care nu e alta decât aceea a domului Saint-Augustin şi care dă acestei vederi din Paris caracterul anumitor vederi din Roma de Piranesi". Scriitura proustiană e aidoma vechilor mânăstiri din secolele XIII-XIV, restaurate în timp de maeştri-restauratori, care, odată ajunşi în preajma străvechilor ziduri imemoriale, ating uşor-uşor, cu ustensile ultrasofistifate, suprafaţa vreunei icoane, pentru ca îndărătul primului strat să descopere altul, apoi, supţi de valul fascinaţiei şi al spaimei, altul şi altul, icoane pictate peste alte icoane, chipuri de sfinţi aşezate ca într-un ritual peste alte chipuri cu aura tremurândă… Una dintre scenele elocvente în acest sens este cea a madlenei, metaforă vehiculată până la suprasaturaţie şi transformată, între timp, într-un regretabil clişeu atât în manuale, cât şi la lecţiile

de literatură universală, accentul punându-se, în chip nejustificat, de fiecare dată, pe senzaţia avută de protagonistul proustian, în vreme ce la mijloc este cu totul altceva: senzaţia nu e decât pretextul de a plonja în abisurile eului, *în subteranele fiinţei*. În clipa în care Marcel ingurgitează primele firimituri din madlena oferită şi soarbe un pic din ceaiul care i s-a dat, urmează mărturisirea conform căreia eroul nostru a tresărit „atent la lucrul extraordinar ce se petrecea în mine"; acest eveniment ontic este de îndată definit cu o exactitate casantă, drept plăcere intensă, apoi drept un pretext de a fi smuls din mediocritate (!), lucrul care a provocat fenomenala metamorfoză (proverbiala madlenă evident!) fiind trecut deliberat – în topografia textului proustian – în plan secund, dacă nu de-a dreptul în umbră, planul de suprafaţă fiind imediat, în timpi fulgerători, stratificat, aprofundat printr-o coborâre spectaculoasă în abisurile fiinţei, descindere descrisă astfel: „O plăcere fermecătoare mă cuprinsese, *mă izolase*, *fără să am noţiunea a ceea ce o pricinuise*, făcând în acelaşi timp ca vicisitudinile vieţii să-mi devină indiferente, dezastrele ei inofensive, scurtimea ei iluzorie, în acelaşi chip în care *operează dragostea, când te simte umplut cu o esenţă preţioasă*; sau, mai degrabă, *această esenţă nu era în mine, ea eram eu*". (s.n.) Şi aici, iarăşi şi iarăşi, decelăm mecanismele subtile de funcţionare a apolinicului şi dionisiacului nietzschean, mecanisme descrise, după cum se ştie, de sacerdotul de la Torino în *Naşterea tragediei.* Se regăseşte, în romanul genialului astmatic, în aceeaşi măsură, şi afirmarea exemplară a caracterului multiplu al realităţilor care sunt – în topografia percepţiei nietzscheene – toate laolaltă „adevărate, nedevenite, indestructibile". Solitarul de la Sils-Maria, ne amintim, îl „asistă" pe iubitul Heraclit, în vreme ce marele presocratic „măsura cosmosul în neodihnită mişcare, «realitatea», cu ochiul unui spectator încântat, care vede nenumărate perechi înfruntându-se în întreceri ale prieteniei sub supravegherea unui arbitru atotputernic", când „l-a năpădit o şi mai înaltă presimţire: *nu le-a mai putut urmări*, perechile acestea, înfruntându-se, despărţite de arbitri, arbitrii înşişi păreau să se lupte între ei, luptătorii înşişi păreau să-şi judece lupta". Aici urmează – în *Naşterea filosofiei în epoca tragediei greceşti* – marele *declic*: „Însăşi *lupta celor mulţi este dreptatea pură*! *Şi mai ales*: *Unul este Multiplul*. Căci ce sunt toate aceste însuşiri în esenţa lor? Sunt ele zeii nemuritori?" În continuare, urmează, indiscutabil, un vârf ideatic, de o profundă, esenţială frumuseţe mărginindu-se cu sublimul monumental, apoteotic: „Şi dacă lumea pe care o vedem

cunoaşte doar devenirea şi trecerea, însă în nici un fel şi statornicia, atunci nu trebuie, poate, însuşirile acestea să constituie o lume metafizică altminteri alcătuită, *e adevărat nu o lume a unităţii, aşa cum o căuta Anaximandros în spatele vălului fluturător al multiplicităţii, ci o lume a multiplicităţii veşnice şi esenţiale*?" (s.n.) Şi în acest punct, în acest vârf de o dionisiacă frumuseţe sălbatică, în chip firesc, creatorul supraomului se întreabă: „N-a ajuns oare Heraclit printr-un ocol, iarăşi la *acea dublă orânduire a lumii*, pe care o combătuse cu atâta energie, cu un Olimp cu numeroşi zei şi demoni nemuritori – *anume al multelor realităţi* – şi cu o lume a oamenilor care nu văd decât norul de praf stârnit de luptele olimpice şi strălucirea lăncilor zeieşti – adică doar o devenire?". (s.n.)

Jocul subtil-tenace, desfăşurat în plan romanesc, dintre „multele realităţi", precum şi cel al „multelor euri", este mai mult decât acaparator în economia textului proustian, devenind uneori-adeseori fascinant. Saltul produs de aici încolo, ca să revenim, în celebra scenă proustiană, este memorabil, alunecarea în scoica fiinţei profunde – cu o expresie proustiană – a *eului profund*, deţinând greutatea, primatul, aneantizând restul lucrurilor, *realitatea secundă,* şi smulgându-l pe protagonist din mocirla formidabilă a mediocrităţii, în favoarea *realităţii superioare,* în magma încinsă a căreia mediocritatea, firesc, nu-şi are locul: „Încetasem să mă simt mediocru, întâmplător, muritor". Într-o manieră întrucâtva asemănătoare, straniul personaj brebanian Hergoth – care domină oarecum din umbră scena romanescă a tetralogiei *Ziua şi noaptea* – un mesager al viului, o smulge pe Madeleine – partenera lui de dans, o franţuzoaică ajunsă în România – din vârstele inerţiei, dăruindu-i un surplus de viaţă, de fapt, îmbrâncind-o în fiinţă. Întrucâtva la fel – funcţionează mecanisme covârşitor asemănătoare, diferenţele punând în evidenţă tangenţele – se întâmplă cu thomasmannianul Hans Castorp, cu hermanhesseanul Tito Designori, junele alumn perspicace, care descoperă fascinat „nobleţea, distincţia, aerul de stăpânitor" al magistrului Knecht, descins în aerul de munte, încins, tare, un aer al înălţimilor nietzscheene, „la o altitudine de vreo două mii de metri" pentru a-l face conştient încet-încet pe Tito „de aptitudinile şi puterile lui şi, totodată, să hrănească în el acea nobilă curiozitate, acea insatisfacţie superioară care dă forţă dragostei pentru ştiinţă, pentru cele spirituale şi pentru frumos". Cam la fel se întâmplă şi cu Grobei Traian Liviu, precum şi cu alte, nu puţine, personaje problematice, unele de extracţie iisusiacă, altele de

sorginte zarathustriană, eroi, mai exact, supraeroi, prin care, da, creatorii lor vădesc o aplecare anume pentru ceea ce numim ruptură caracterologică, ieşirea din carcasa unei tipologii, care se dovedeşte aparentă, şi intrarea în „pielea” alteia, trădarea unei realităţi, devenite oarecare, secundă, în favoarea alteia, net superioară, adică *naşterea, formarea unei suprarealităţi, naşterea supraomului.*

Iscodirile asupra naturii şi provenineţei acelei senzaţii de împlinire, a smulgerii, a năpârlirii interioare, duc – în topografia textului proustian – la o singură concluzie, ce înlătură mirabil, indelebil, încă o dată, din discuţie, din centrul atenţiei, frecvent invocata madlenă: „De unde putea să-mi vină această bucurie puternică? Simţeam că ea era legată de gustul ceaiului şi al prăjiturii, dar *că-l întrecea nespus şi nu trebuia să fie de aceeaşi natură*. De unde venea ea? Ce însemna ea?” Şi de îndată, cu forţă dionisiacă, sporindă: „E limpede că adevărul pe care-l caut nu e în ea [în prăjitură – n.n.], ci *în mine, unde l-a trezit, dar nu-l cunoaşte*, şi nu poate decât să repete la nesfârşit, cu din ce în ce mai puţină tărie, aceeaşi mărturie pe care nu ştiu să o tălmăcesc şi pe care vreau, cel puţin, să i-o cer din nou şi să o regăsesc neatinsă, la dispoziţia mea, numaidecât, pentru o lămurire hotărâtoare”. (s.n.) Prospectările, escavările proustiene se vor derula, în consecinţă, cu o apolinică încăpăţânare rafinată, cu o îndărătnicie genială, în căutarea neobosită a „*acelei lămuriri hotărâtoare*” – la care, spuneam, recurge şi Nietzsche în marginea metafizicii multiplicităţii heraclitiene, demonstrând caracterul multiplu al realităţii şi perorând doct, purtat de zei obscuri, înfrăţiţi cu Apollo şi Dionysos, referitor la „*o lume a multiplicităţii veşnice şi esenţiale*” – urmând, treaptă cu treaptă, respirare cu respirare, forma simbolică a acelui lucru oarecare, prăjitura de forma unei scoici miraculoase. Instrument şi mijloc, mintea – cercetătorul, cum o numeşte Proust – aşa cum „se simte depăşită de ea însăşi”, fiind totodată şi „ţinutul întunecat în care trebuie să scormonească şi în care toată încărcătura nu-i va fi de folos”, mintea, aşadar, una singură, e puţin. Atunci… Să se limiteze la Apollo, zeul luminii, al simţului măsurii în toate, zeul soarelui şi al artiştilor plastici în special? Nu. Recursul la bezmeticul, creatorul, muzicalul, dezmăţatul melodios, instinctivul care provoacă simţurile, se ia la trântă cu cerul, cu destinul, bucurându-se de forţa-i eruptivă, Dionysos, este salvator. „Să caute? Nu numai atât: să creeze.” (!) Scriind, creezi; deci, începi să înţelegi. Ce noroc că intervine umbra îndoielii, suprapusă peste lucrurile odată înţelese; şi totul se reia de la

capăt – un capăt, ce-i drept, kantian vorbind, „*stigmatizat de iluminare*”, descrisă de Proust astfel: „Simt *tresărind în mine ceva care se mută din loc, care ar vrea să urce, ceva căruia i s-a ridicat ancora de la o mare adâncime*; nu ştiu ce este, dar urcă încet; simt rezistenţa şi aud zgomotul depărtărilor străbătute”. (s.n.) Şi aici, în acest context – precum o dovadă în plus a faptului că spiritele mari se înrudesc în esenţe – ne vine în minte, urmând logica lucrurilor de neînţeles, o logică probabil miraculoasă, versul rilkean „aş vrea să mă descriu ca pe-o imagine privită îndelung şi aproape”. Proust: „Se zbate prea departe, prea confuz; abia dacă percep refluxul neutru în care se amestecă *vârtejul de necuprins al culorilor puse în mişcare*; dar nu pot să deosebesc forma, să-i cer, ca singurului interpret posibil, să-mi tălmăcească mărturia contemporanei, tovarăşei sale nedespărţite, savoarea, să-i cer să-mi spună de ce împrejurare deosebită, de ce epocă din trecut e vorba”. (s.n.) Mişcările – pe aceste porţiuni desfăşurate aidoma unor nisipuri mişcătoare – se produc lent, dureros de lent, milimetric aproape; acest lucru va fi priceput exclusiv de maeştrii epicului pur, care agreează aşa-numita „proză abisală”. Pe terenurile *abisurilor interioare* nu ai cum se te mişti decât încet, cu prudenţă şi spaimă, ca să nu fie speriate amintirile de-acolo, straturile nebănuite, afundate într-un alt soi de noapte, într-o altă viaţă, de unde apar, irump, se iscă – urmându-se oarecum logica basmelor – oraşul, mătuşa Léonie, còpiile după gravurile lui Giotto aduse de Domnul Swann, Clopotniţa şi Biserica ce concentra în ea întreaga urbe, lanternele magice, grădinile cu uriaşul castan sub care se citea intens, „monologurile neîncetate” – singurul mod de activitate al mătuşii, soneria Eulaliei, duminicile încinse de aşteptare ale mătuşii, căreia îi plăcea ceaiul de tei şi vizitatorii aleşi pe sprânceană, Arena, cu frescele-i pictate de Giotto, dragostea pentru doamna în roz care nu fuma ţigări oferite de unchiul Adolphe, certurile acestui burlac convins cu familia, demoaselele ciudate ce-i păşesc pragul casei somptuoase, vizita neanunţată la unchiul Adolphe, discuţiile prelungite de după cină, lecturile din camera de la etaj, pigmentate cu dorinţa de a evada în ţinuturile „atinse” cu ochiul spiritului, în speranţa că exclusiv aşa se poate ajunge la ceea ce numesc adulţii „adevăr”, pândele îndelungi de la geamul camerei, săruturile mamei, severitatea blând reprimată a stâlpului familiei. Bref, întregul continent irump în aparenţă... dintr-o ceaşcă de ceai!! Dar în realitate, în realitatea realităţii... de altundeva, din acele straturi profunde din mâlurile melodioase ale fiinţei,

singurul loc unde se derulează, gâfâie, înaintează, respiră, suspină, luptă, se depăşeşte, se reîntoarce la sine însuşi viul – singura formă a „existenţei adevărate şi substanţiale”! (Nietzschea, *Naşterea filosofiei...*)

Fraza-scoică se transformă, în acest context, într-un serv ireproşabil, iar sentimentul că totul e minuţios pregătit atât pentru văi tensionale, cât şi pentru vârfuri incandescente – descrise în volute, segmente, parcele aşezate în interiorul miniconstrucţiei fiecărei fraze – devine copleşitor. Cu toate că sunt despărţite uneori prin linii, alte dăţi însă prin punct şi virgulă – semne de punctuaţie frecvent vehiculate, după cum se ştie, în textul proustian – frazele autorului, oricât de lungi, întortocheate, labirintice, alcătuiesc un întreg, *un lucru rotund*, cum îi place unuia dintre eroii mei romaneşti, Andrei Rogujiv, să spună. În alte cazuri, fragmentele de frază sunt pur şi simplu legate între ele prin intermediul virgulelor, menite să lege universuri, minirealităţi distincte, sudându-le astfel şi dându-le o respiraţie inconfundabilă, un ritm unic, tabietul de a fractura scriitura prin linii, fraze în interiorul frazei nefiind caracteristic – după cum se ştie – exclusiv lui Marcel Proust; nu este nici pe departe un capriciu strict livresc, mai exact, de ordin sintactic, acesta, ci mai degrabă redă cu maximă fidelitate respiraţia, gâfâitul autorului, trădându-i – inclusiv pe porţiuni mici – măiestria de a construi, treptat-treptat, frază de frază, pagină de pagină, temple de o măreţie copleşitoare, detaliile – savant studiate, migălos cizelate – punând în valoare, într-o covârşitoare lumină emoţionantă întregul edificiu romanesc: luxuriant, impunător, abisal, dificil.

În trena unei stranietăţi pofunde, nuanţate, inventându-se nezăgăzuit – construită de Proust cu o migală pedantă, excrescenţă a unei minţi creatoare monotone şi geniale – lumea, cotidianitatea se rotesc blând-indiferent în jurul ucenicului lui Swann (*La umbra fetelor în floare*), departe de zvârcolirile junelui amorez, Marcel, care îşi măsoară zilelele, respirările, paşii în funcţie de capriciile Gilbertei sau, previzibil, în funcţie de lipsa acestora. Totul este raportat de fericit-chinuitul Marcel – un Adonis al modernităţii în plină, spectaculoasă formare, încolţit, marcat şi strunjit în egală măsură de boală – la făptura devenită *epicentrul* preocupărilor lui, inclusiv francheţea uneori grosolană a marchizului Norpois, strălucind prin aerul său depăşit, decadent, semn al unei cariere şi al unei epoci încheiate, inclusiv vizitele, frazele, aluziile, insinuările profesorului Cottard şi noul rol al relativ recent căsătoritului Swann, inclusiv

modificările intervenite în stilul altădată detestatei, mai ales la Combray, Odette, care trece prin labirintul spectaculos al unor metamorfoze ce-l fac pe Marcel să jubileze nu o dată, cultivându-şi neostenit calităţile inerente ipostazei de… *pândac estetic/estetizant.* Totul, totul, şi sugestiile bunicii preocupate de sănătatea tot mai şubredă a nepotului, şi răceala mamei, şi interdicţiile nu o dată exagerate ale tatălui, şi privirile guvernantei Gilbertei, şi apucăturile uneori deocheate ale fabuloasei Françoise – un Michelangelo al bucătăriei familiei Proust – şi aerul ba deschis, vibrând, ba întunecat, cuprins de o disperare nu tocmai senină – în funcţie de absenţele sau prezenţa din ce în ce mai distrată a mofturoasei fetiţe – aer specific străzilor pariziene, ba mai mult decât atât, înseşi existenţei protagonistului nostru suferind, aşadar, absolut tot ce mişcă, respiră, vuieşte, cade, susură, murmură, se strunjeşte nietzschean, în umbra celor doi zei complici, Apollo şi Dionysos, care-şi dau mâna uneori-adeseori în subteranele ontice ale lui Marcel, „în realitatea interioară şi pur subiectivă”, este subjugat pasiunii sale ultrainventive, trăgându-şi sevele, rădăcinile din fântânile eului subiectiv, profund. Marcel se lansează, aşadar, în aventura de a construi o iubire şi, în consecinţă, *o ţintă* a acestei iubiri pe măsura talentului său infatigabil în ceea ce priveşte crearea unor punţi, pretexte, imbolduri de a recrea, strunji, modela la infinit, cu o enormă răbdare, modelul absolut, în această ordine de idei, fiind Dumnezeu, care munceşte, după cum se ştie, la crearea lumii pe întinderea celor şase zile pline de rod. În chip ciudat, dezamăgirile, căderile, derapările, cu toate că îi fac rău acestui puşti cu o sensibilitate atroce monstruoasă, iar, câteodată, rău la modul cel mai concret, fizic vorbind, provocându-i accese de înrăutăţire, agravare a bolii, la capătul tuturor căderilor, după ce el încearcă, studiază, descrie mai „toate culorile disperării” cu o rigoare specifică frigurilor, îl incită în cele din urmă să inventeze noi modalităţi de reapropiere de *obiectul* pasiunii construite, înălţate, aşa cum se lucrează răstimp de decenii catedralele, apropiindu-se astfel de *multiplele realităţi,* înainte de toate însă: de realitatea care este el pentru sine însuşi. Oho, câtă risipă de imaginaţie, câtă irosire benefic-trist-încurajatoare de fiinţă, pentru a descifra o absenţă a Gilbertei de la Champs-Elysées, o căutătură anapoda, distrată, o retragere la care recurge capricioasa fată răsfăţată, cu apucături de regină, în timp ce maică-sa, ahtiată de noi plăceri în noua-i existenţă, justifică, mai de fiecare dată, mistificând aşa-zisele mofturi ale fiicei interesate de tot ce vrei din

lume, mai puţin pesemne de junele suferind, suferind nebuneşte din te miri ce şi creând, pe ruinele suferinţelor sale, castele, temple, livezi de litere şi cuvinte, şi peste toate, deasupra tuturor realităţilor: pretexte de sondare a adâncurilor amare ale fiinţei abia atinse, abia gustate, abia pricepute. Iubirea lui Marcel – numai iubirea, în percepţie blagiană, fiind aptă de a vedea „drept şi bine" (L. Blaga, *Luntrea lui Caron*) – iubirea e un travaliu creator, un travaliu nu rareori dorit, construit cu o inventivitate monotonă şi înverşunată; iubirea lui Marcel e şi un spectacol dulce-amar, de o bogăţie luxuriantă, sângerândă, gata secundă de secundă să se recreeze, să se reinventeze dintr-un soi de încăpăţânare de a pretinde că realitatea este altceva decât *se vede*, ba chiar ea, această *pasăre de nevăzut* – numită stângaci *realitate* – nu există decât în măsura în care o creezi cu ferma convingere, hrănindu-se din sine însăşi, că există, nu pot să nu existe o seamă de „adevăruri aparţinând unei lumi mai reale decât acelea în care trăiam, şi după a căror dobândire ele nu mi-ar mai putea fi răpite printr-unele incidente neînsemnate ale existenţei mele". De bună seamă că lumea *reală* este creată în perimetrul de abur al „eului profund"; experienţa cunoaşterii de sine îl face pe eroul nostru fragil, de o sensibilitate atroce, să fie din ce în ce mai atent la „mişcările duhului lăuntric" (Joyce), la „realitatea interioară şi pur subiectivă", plăsmuirile îndrăgostitului genialoid căpătând un sporit caracter de *realitate reală*, cu adevărat importantă şi, mai ales, durabilă, chiar dacă vizează o altă fiinţă modelată, inventată, astfel, de la distanţa fierbinte a pasiunii extatice, apte de a da o *altă fiinţă* unei făpturi din preajmă: „Fără îndoială, sunt puţini cei ce înţeleg caracterul pur subiectiv al fenomenului care este dragostea, şi faptul că este *un soi de plăsmuire a unei fiinţe suplimentare*, alta decât aceea care poartă acelaşi nume în lume, şi ale cărei elemente izvorăsc în bună parte din noi înşine. De aceea puţini sunt cei ce pot găsi fireşti proporţiile enorme pe care sfârşesc să le ia pentru noi o fiinţă care nu este identică cu aceea pe care o văd". Dintr-un imbold nu numai estetic, circumscris straturilor insondabile ale instinctului, Marcel treptat-treptat ajunge la concluzia că, în realitate, *obiectul pasiunii*, chiar dacă se întâmplă să fie mediocru, este foarte important, fireşte, fiindcă *stârneşte* tornade de neimaginat altminteri „în realitatea interioară şi subiectivă", „în acea cameră obscură, lăuntrică, în care intrarea îţi este «interzisă» cât timp eşti în lume", „încăperea" aceasta de aer devenind, în schimb, accesibilă, primitoare, de cum te reîntorci în singurătatea camerei tale.

Apropierile de Gilberte sunt scurte, gâfâite oarecum, abruptele fericiri de durata unui zâmbet reinventat, regustat în memorie (ca măruntele adevăruri comunicate de fată în singura-i scrisoare adresată lui Marcel după boala acestuia), prevestind suferinţe îndelung şlefuite, răsfăţate, legănate şi uneori blestemate. Suferinţa e mare; suferinţa multiplică viul, îl adânceşte, sporindu-l, creându-i *acel* abur vital, inevitabil, care te face să accezi la lucruri alte dăţi, în condiţii net diferite inaccesibile. Suferinţa rarefiază aerul, existenţa, indicându-ţi la început aspecte, unghiuri cirsumscrise „suprafeţelor", care pregătesc, după toate semnele, terenul pentru *altceva,* da, pentru cu totul şi cu totul altceva, necunoscut, *nou* în esenţă, izbitor de nou, deci, imposibil de a fi perceput, captat în primii timpi. (Lucrurile se desfăşoară oarecum, credem noi, asemănător – păstrăm proporţiile în comparaţii de bună seamă, referindu-ne exclusiv la *mecanismele epice* propriu-zise – în bolgiile istoriei celor doi protagonişti ai poemului nostru epic intitulat *Cercul sălbatic* – supratema căruia este Viul, nevoia de salvgardare a acestei *materii ciudate* – eroi rătăciţi în hăţişurile suferinţei, descoperite pas cu pas, care-i azvârle pe Diana Berlinski şi Silviu Vilavici în *altceva*: pe frumoasa, năstruşnica, contradictoria, uşuratica Diana, după câteva experienţe traumatizante, în căuşul viu al morţii, iar pe celebrul grafician Silviu Vilavici, care îşi pierde fiica într-un chip neelucidat, dramatic, în subteranele unei existenţe subjugate şi mai abitir Vocaţiei.) Se întâmplă oarecum ca în cazul celebrei fraze misterioase din *Sonata* pentru vioară şi pian de Vinteuil – ascultată pentru prima dată de Charles Swann în salonul Verdurinilor, cu mult înainte ca Swann să poarte pe chip pecetea unei morţi premature, trupul său transformându-se în „retorta în care se observă nişte reacţii chimice" (*Sodoma şi Gomora*). Tumultuoasa pasiune inegală pentru Odette de Crécy îşi are într-o măsură oarecare originea în *acea* frază descrisă, invocată nu o dată de Marcel, *salbă de sunete* care revine şi revine pe scena romanescă, aidoma unui refren melodios, obsesiv, menit să te ajute să urci ori să cobori spre un nivel nu atât superior cât net diferit, menit să-ţi dezvelească, să aducă în faţa ta, în cercul înţelegerii *altceva*, chiar dacă *fraza aceea muzicală* laolaltă cu sensurile ei absconse îţi scapă cu desăvâşire: „N-am posedat niciodată pe de-a-ntregul Sonata, deoarece tot ceea ce oferea ea nu reuşise să-mi placă decât în răstimpuri succesive: *semăna cu viaţa*. Dar mai puţin decepţionant ca viaţa, aceste capodopere *nu încep prin a ne oferi ce au mai bun*" (s.n.), ci se strecoară, preluând mască după

mască, printre fraze, adevăruri, afirmaţii familiare obişnuinţei noastre, monotoniei rutiniere, *noul*, *insolitul* ascunzându-se, firesc, în primii timpi şi oferindu-li-se anumitor spirite, să le spunem înguste, limitate, cu reală dificultate, alte dăţi ascunzându-şi cu viclenie faţa, feţele, şi arătându-se sub alte măşti unor spirite diferite, preluând însemnele noţiunilor antagonice: adevărul – semnele minciunii sau ale erorii, fiinţa – stigmatul, mesagerii nefiinţei etc. Exact ca la Nietzsche, autorul evidentelor capodopere *Dincolo de bine şi de rău* şi *Genealogia moralei* întrebându-se cu o aparentă, bine jucată stângăcie patetică: „Cum ar fi posibil *să se nască ceva din opusul său*? De pildă, adevărul din eroare? Sau voinţa de adevăr – din voinţa de amăgire? Sau contemplaţia pură şi solară a înţeleptului – din lăcomie". (s.n.) După ce monahul de la Sils-Maria îi taxează pe „recunoscuţii metafizicieni din toate timpurile" pentru credinţa lor, conform căreia există un soi de dictatură a „antinomiei valorilor", gânditorul nostru, de o radicalitate unic spectaculoasă, constată că n-ar fi exclus ca lucrurile de cea mai înaltă valoare să se işte din contrariul lor, de obicei, dispreţuit dacă nu supus oprobriului public: „Oricât de mare ar fi valoarea ce poate fi atribuită adevărului, veracităţii, detaşării: n-ar fi exclus să ne vedem a atribui aparenţei, voinţei de amăgire, egoismului şi lăcomiei o valoare mai mare şi mai cuprinzătoare *pentru tot ce înseamnă viaţă*". (s.n.) Şi mai mult decât atât. Fiul de preot care a răsturnat, pulverizat nu puţine clişee, a atacat cu o virulenţă rară, poznaşă, superior poznaşă, o sumedenie de vârfuri ale umanităţii (cu două excepţii: Beethoven şi Goethe!), îndreptând nu puţine săgeţi răutăcioase, exacte împotriva decandenţei, devenind astfel un erudit apologet superior al decandenţei europene, căreia îi opunea spiritul antic şi spiritul Renaşterii, prinţul solitar, cu o dramatică gândire magmatic-spectaculoasă, marcat funciar de un soi de „măreţie fatală a destinului", care pe un Thomas Mann, de pildă, îl făcea să se refere la „o fascinaţie îndeaproape înrudită cu cea pe care o exercită prin veacuri asupra noastră figura melancolicului prinţ de Danemarca, creată de Shakespeare" (Thomas Mann), Nietzsche, aşadar, invocă, la un moment anume – atât în volumul *Dincolo de bine şi de rău,* cât şi în *Genealogia moralei* – caracterul aşa-zis obscur, dual al lucrurilor venerate, declarate ca fiind bune: „N-ar fi exclus ca valoarea acelor lucruri bune şi venerate să rezide chiar în faptul de a fi în mod obscur înrudite, legate, întreţesute sau chiar *structural identice tocmai cu acele lucruri rele şi aparent opuse*". (s.n.)

Spectaculoasă la Proust – un nietzschean în esenţă! – este *mişcarea interioară,* nu rareori abruptă, de fiecare dată pregătită însă, din punct de vedere epic, fără reproş, *mişcarea* ca să nu spunem ruptura (ar fi un pic forţat totuşi), intervenită în anumite personaje înfăţişate în primii timpi romaneşti drept cu totul altceva. De pildă, baronul Charlus cel perceput iniţial ca un escroc de hotel, în realitate, baronul fiind un maestru al jocului sau, probabil, un zeu superior, de extracţie dionisiacă, dacă nu o prefigurare a acestuia. Dar poate că mai ales, mai ales, Albertine de Simonet, sufletul poznatic, pus pe rele dintr-un spirit de frondă, dintr-o poftă nestăvilită de a se juca, precum şi din alte motive – un Janus cu mai multe feţe, ipostaziat în trupul unei fete cu apucături de băiat – sufletul „*micii bande*" dominând plaja, cazinoul de la Balbec, şi nu într-o măsură mai insignifiantă: împrejurimile acestei staţiuni mirific inventate, recreate de Marcel Proust cu un rafinament neîntrecut de nimeni, contrazicând parcă – minut de minut – acea aserţiune problematică a lui Razumihin, care mi-a dăruit câteva insomnii de pomină şi câteva pretexte de a fora înlăuntru, de a recurge la pline de cruzime autoscopii, inevitabile mai ales când treci de „mijlocul de aur" al vieţii şi te întrebi ce anume ai făcut: „Noi în loc de sânge avem zer".

Plecarea la Balbec, pe malul fascinant, însingurat al mării, are iniţial semnificaţia unei evadări, conturându-se încetul cu încetul ca o estetică aventură superioară – o odisee ontică, o incursiune inclusiv erotică, mai exact de un erotism superior, pe alocuri geamăn cu cel rilkean! – pe insula imaginară, fascinantă a unei alte iubiri. Dedându-se solitudinii răsfăţate, căutate şi detestate în egală măsură, estetizând-o şi utilizând-o ca o măsură profilactică, ca un instrument de prospectare, sondare a eului, Marcel urmăreşte, ori de câte ori face incursiuni în realităţile fabuloase ale peisajelor marine, „banda" pitorească, alcătuită de un grup de fete, pândite, descrise, pe marginea aventurilor acestor zâne junele estet – înrudit spiritualiceşte cu Nietzsche, dar, în egală măsură, şi cu un alt războinic estetizant, pornit împotriva tabieturilor restrictive ale epocii victoriene şi, nu mai puţin, împotriva detestatei morale burgheze, Oscar Wilde – Marcel, aşadar, imaginând neostenit, mânat de un demon năstruşnic, pus pe joacă, o seamă de *poveşti*, legende, istorii, aproximări, date foarte curând peste cap, da, şi, cu toate acestea, păstrându-şi parfumul, dramul de inedit, de poezie înaltă, sublimă: „Când le

văzusem în acuarelele lui Elstir, căutam să le regăsesc în realitate, îmi plăceau aşa cum îţi place un lucru poetic, gestul întrerupt al cuţitelor ce stau încă strâmb pe masă, rotunjimea bombată a unui şervet desfăcut în care soarele intercalează o bucată de catifea galbenă, paharul pe jumătate golit care vădeşte astfel mai din plin nobila evazare a formelor sale şi în fundul sticlei translucide", după această metaforă sugestivă, de sorginte abstractă, urmând discret-nuanţat-tumultuos o cascadă de elemente, detalii, chiţibuşuri de o strictă concreteţe, menite să dea, să imprime un grad sporit de „carnalitate" peisajului romanesc pururi concentrat, invadat de frumuseţea reinventată prin recursul la un soi de „condensare a zilei, un rest de vin întunecat dar sclipind de lumini, deplasarea volumelor, transmutarea lichidelor prin luminat, alterare a prunelor care trec de la verde la albastru şi din albastru în galben, în compotiera pe jumătate golită, mişcarea scaunelor demodate care de două ori pe zi se instalează în jurul feţei de masă întinsă ca pe un altar pe care sunt celebrate sărbătorile lăcomiei şi pe care, în fundul stridiilor, câteva picături de apă purificatoare stăruiesc ca în nişte mici cristelniţe de piatră, *încercam să găsesc frumuseţea acolo unde nu-mi închipuisem ca ar putea fi*, în lucrurile cele mai uzuale, în viaţa greu de pătruns a «naturilor moarte»". (s.n.)

A căuta cu tot dinadinsul frumuseţea, estetismul, găsindu-le şi acolo sau mai ales acolo unde nimic nu dă vreun semn că acestea ar exista, a inventa frumuseţea în locurile unde ea nu are cum... să existe, din scop, devine reflex, necesitate, nevoie circulând prin „sfânta şiroire a sângelui". (Rainer Maria Rilke) Un poet pur-sânge inventează frumuseţea din absenţă, aşezată ferm-blând „în slujba înălţării vieţii mai presus de lege", ideal nestrăin nici lui Proust, nici, după cum se ştie, „marelui iubitor de măşti", Nietzsche – în opinia creatorului *Muntelui vărjit,* cel ce se apropia de plăzmuitorul lui Zarathustra cu infinită iubire, compasiune, admiraţie nuanţată, nu rareori, cu ironie afectuoasă, comparându-i destinul tragic-luminat cu cel al shakespeareanului prinţ al Danemarcei – pustnicul tragic şi sublim de la Sils-Maria, „cel mai desăvârşit şi iremediabil estet din câţi a cunoscut vreodată istoria spiritului uman", ipoteza căruia „conţinând în sine pesimismul său dionisiac, potrivit căreia *viaţa îşi are o îndreptăţire numai ca fenomen estetic*, i se potriveşte cel mai exact lui, vieţii sale, gândirii şi operei sale poetice – ea îşi are justificarea, poate fi înţeleasă, poate fi onorată numai ca fenomen estetic, întrucât în mod conştient, până la automitologizarea ultimei clipe şi până adânc în nebunie, *viaţa aceasta este o ofertă artistică* (s.n.), nu doar potrivit minunatei forme de expresie, ci potrivit chiar fiinţei sale lăuntrice; ea este o piesă de teatru liric-tragică, de cea mai înaltă fascinaţie". (Th. Mann, *Filosofia lui Nietzsche în lumina experienţei noastre*) Impresionabil, inventiv, mânat asiduu de o dionisiacă dorinţă de a estetiza tot ce mişcă, respiră, aidoma „marelui iubitor de măşti" – căci „*viaţa îşi are o îndreptăţire numai ca fenomen estetic*" – văzând, percepând ceea ce numim convenţional „realitate", Marcel se lasă modelat, pe de o parte, de setea de a iubi – punând accentul, ca şi Rainer Maria Rilke, pe *forţa de a iubi* şi nu pe *cea de a se lăsa iubit* – de nevoia de singurătate, de dorinţa de a cunoaşte şi de a estetiza continuu, după ce se apropie de frumoasa principesă de Luxemburg, de finul, rafinatul, subtilul, bine crescutul Saint-Loup, de generosul Elstir, imprevizibilul, întortocheatul şi ultraviul baron de Charlus, care ni se va dezvălui foarte curând (în una dintre scenele finale din *Guermantes*) ca un veritabil om superior, un necunoscut zeu deghizat în trupul muritor al unui baron din stirpea fabuloasă a Guermanţilor, arborându-şi, nietzschean, cu o dexteritate caracteristică unui prestidigitator renumit, o mască după alta – prin care Proust face, spuneam şi alte dăţi, o răsturnare tipologică de o rafinată spectaculozitate convingătoare – cel care îşi păstrează numele dintr-un oftat ambiguu al încăpăţânării. Marcel se autodomelează şi din nestinsa, crescânda în intensitate sete de a cunoaşte fetele, divinele, tentantele fete din „mica bandă" zgomotoasă, alcătuită din câteva tinere cultivate de pictorul Elstir, în atelierul căruia junele estet poposeşte, de la un punct al acţiunii, nu o dată. Ce să fie la mijloc? În chip evident, mai mult decât curiozitatea, mai mult decât frumuseţea acestor nimfe descinse din fantasmele adâncurilor marine, mai mult decât viaţa pestriţă a acestor fete în floare, din stolul zgomotos al cărora se desprinde în mod limpede acea Nausicaa modernă, plină de contradicţii, Albertine Simonet, iscată – în apele învolburate, dense, mişcându-se în straturi complicate, şuvoaie de imagini, metafore, labirinturi de sentimente şi senzaţii, ale curgerii romaneşti – cu sfială, ca o apariţie sporadică iniţial, ca un ecou al unei aduceri-aminte, ca o proiecţie a unui vis văzut câteodată cu ochii deschişi şi descris, descris până la saţiu, mitizat prin descriere, pentru a fi ridicat la un alt nivel, apt de a-l transcende, fiindcă „viaţa îşi are o îndreptăţire numai ca fenomen estetic".

Transformată în *instrument* menit cunoaşterii de sine, plonjării în adâncurile gravului for lăuntric*,* boala rarefiază aerul existenţei lui Marcel; boala îl face să fie altfel, îl smulge din mediocritate, din „epoca debil-raţională” (Th. Mann), decupându-l din contextul social, cultural, din magma realităţii aşezate sub semnul îndoielii, al singurătăţii căutate de acest june nelipsit de farmec, de acest „copil norocos al cunoaşterii”, acest Zarathustra în plină formare, care îşi doreşte să se înconjoare de oameni ce sunt, nietzschean, aidoma unei grădini: „Înconjuraţi-vă de oameni care sunt ca o grădină – sau ca o muzică peste ape, la ceas de seară, când ziua se preschimbă-n amintire; alegeţi singurătatea cea *bună* (s.a.), acea singurătate liberă, căutată anume, uşoară, care vă dă vouă înşivă dreptul să rămâneţi cumva buni!” (Nietzsche) Astfel, izolarea, singurătatea, boala îi creează lui Marcel şi un fel de „intensificare a vieţii”, o lăcomie de a fi *întru* fiinţă, înfrăţindu-l spiritualiceşte cu Hans Castorp, de pildă, sau cu Malte cel rilkean, sau cu Castor Ionescu, protagonişti iisusiaci, ciopliţi din coasta lui Zarathustra, ucenici zeloşi şi distraţi, porniţi instinctiv pe urmele unui maestru superior, disputându-şi destinul între vis şi „realitatea de prim rang” dintr-un „cămin îndepărtat şi străvechi al sufletului”. (Nietzsche)

Apropo de boală şi de „mecanismul imaginar şi simbolic al insularizării prin boală” (Ştefan Borbély), Thomas Mann – în acelaşi studiu, invocat de noi, dedicat radicalului aristocrat răzvrătit care l-a dat lumii pe Zarathustra, „supraomul poet şi înţelept, blagoslovit de natură şi spirit” (Ion Ianoşi) – s-a întrebat „ce anume l-a împins pe Nietzsche pe un tărâm cu drumuri neumblate, ce l-a mânat cu biciul parcă acolo, sus, în chinuri, şi l-a lăsat să moară de moarte de martir crucificat pe crucea gândului?”, iar răspunsul extatic, exact, n-a întârziat să cadă precum tăişul sabiei de Damasc: „Fără îndoială, soarta lui – iar soarta i-a fost geniul. Dar geniul acesta mai are încă un nume. Se cheamă: *boală*”. (s.n.) Nu boala însă ca noţiune abstractă, desprinsă din manuale de medicină, predându-se între alte ştiinţe detestate cordial de frământatul Nietzsche cel intempestiv, laolaltă cu întreg raţionalismul, cu accentele-i dispreţuitoare faţă de tot ce se circumscrie instinctivului, iraţionalului, aşadar, boala „nu într-un sens vag şi general în care se poate atât de lesne împleti noţiunea de geniu, ci într-un înţeles atât de specific şi clinic, încât te poţi expune suspiciunii de a fi meschin şi reproşului de a voi prin aceasta să devalorizezi rodul vieţii creatoare al unui spirit, ca artist al cuvântului, ca gânditor şi psiholog, [care] a schimbat întreaga

atmosferă a epocii sale”. Accentul decisiv nu întârzie să fie pus, important fiind – în opinia autorului tetralogiei *Iosif şi fraţii săi* – *cine* anume este bolnav: un cineva *oarecare* care se vaietă penibil nonstop de dureri de oase sau de dinţi, copleşit, excedat de mizeriile trupeşti, de iadul prin care îi este dat să treacă în timp ce este încolţit de heriniile maladiei sau – exemplifică Mann – „un Nietzsche, un Dostoievski”, văzuţi mereu ca fraţi gemeni, fraţi de sânge spiritual în confreria eternă a spiritului omenirii sau – adăugăm noi – un Proust, un Rilke, un D.H. Lawrence, toate aceste spirite superior estetizante – grav bolnave, fizic vorbind, în realitate – văzând în boală, în infernul acesteia, *un alt pretext de a cunoaşte viaţa prin recursul la suferinţă,* un prilej de intensificare a vieţii, un prilej de revivifiere, renaştere a viului şi glorificare dionisiacă a acestuia*.* Nu în zadar, fiecare dintre scriitorii amintiţi glorifică, în siajul romanticilor germani, suferinţa, sărbătoresc tragismul mitic al lui Dionisos, smulgându-se din dramaticele infernuri blamabile, dătătoare de geniu, ale bolii, pentru a slăvi acolo, sus, pe culmi, viaţa, viul, foamea de a se transcende... Acolo, sus, pe platoul scontat, aşezat în vecinătatea lui Dumnezeu, se ajunge, previzibil, parcurgându-se imperii de suferinţă, spaimă, teroare, când tremură carnea pe tine, ai tulburări de vedere, accese de vomă repetate, eşti înghiţit încet-încet, infernal de studiat... de marele animal teribil al fricii, harpiile durerilor te rumegă savant, iar migrenele sunt puntea de trecere spre suferinţe greu de imaginat. „Existenţa mea – îi scria Nietzsche, citat de Thomas Mann, medicului Eiser – este pentru mine o povară îngrozitoare; aş fi aruncat-o de mult de pe umerii mei, dacă n-aş trăi, tocmai *în această fază a suferinţei şi a renunţării aproape absolute, cele mai pline de învăţăminte încercări şi experienţe în domeniul spiritual-moral*... (s.n.) O permanentă durere, multe ore din zi senzaţia a ceva de genul răului de mare, o semiparalizie, în timpul căreia vorbirea îmi devine dificilă, şi pentru variaţie – accese furibunde (ultimul m-a făcut să vomit trei zile şi trei nopţi întregi, îmi doream moartea)... Cum aş putea eu să vă descriu această *stare permanentă* (s.a.), durerea neîncetată şi apăsarea de pe creier, de pe ochi şi acea generală senzaţie de paralizie din cap şi până în vârful picioarelor!...” „Originea maladiei sale – afirmă cel ce-a descris cu dexteritate şi erudiţie, cu simpatie şi compasiune, rădăcinile acesteia şi în *Doctor Faustus* şi în *Moarte la Veneţia* şi în *Muntele magic,* ca să dăm exclusiv trei pilde – poate fi explicată numai prin faptul că ea era împletită şi legată cu geniul său, că se dezvoltau împreună şi că,

pentru un psiholog genial, *totul* poate deveni obiectul unei recunoaşteri demascatoare, totul în afara propriului său geniu". Să te mai mire, în acest context, că autorul *Genealogiei moralei* afirma că ar trebui, pentru a reevalua toate valorile, stabili o scară ierarhică în funcţie de capacitatea, geniul de a suferi? Suferinţa să dea, aşadar, măsura valorilor! Ca şi când am fi în plin Dostoievski! Boala ca treaptă spre un alt tip, un nivel diferit al cunoaşterii de sine, care – prins în vârtejul nebunesc-mirabil al unor zei capricioşi, cruzi, de o generozitate indelebilă – îţi dă dreptul, îţi oferă privilegiul de a spune: boala m-a disciplinat, boala m-a făcut să mă adun în mine, în găoacea fiinţei, ca să dau tot ce am mai bun şi mai temeinic şi mai nemuritor în mine. Boala m-a redus, mă readuce, cu o punctualitate care mă scoate – atunci când eu sunt mai puţin decât eu însămi – din minţi, la ceea ce vreau să devin încet-încet: poet. Boala m-a reinventat; m-a îmbrâncit la masa de scris, inoculându-mi încet-metodic obsesia conform căreia, scriind, eu de fapt mă vindec, *rămân, întârzii aici,* „în acel azi etern al spiritului"; ceea ce – repeţi, la modul fals, catastrofic şi copilăros-naiv, înseamnă undeva, *acolo,* nu prea departe – poate… să însemne mântuirea. Dacă ai şti cât de greu este şi ce bine este că e greu să fii, să fii uneori-adeseori aşa, cum să spun, la modul stupid, nebunesc, legat de acest cordon ombilical: *foamea de a fi,* spaima de a fi luat prea devreme, a fi sub semnul urgenţei, a scrie şi a publica ritmic, *a da totul*… Cât de imposibile sunt visele! Cât de grele sunt visele: ca munţii, ca marea. Proust, astmaticul genial, ştie la ce te referi. Şi Nietzsche cel care, spuneam, suferea de migrene cumplite, laolaltă cu alte suferinţe fizice, şi slăvea în gura mare boala, decăderea, otrava şi mierea suferinţei, dezonoarea – şi toate acestea, după cum afirma pustnicul *nostru* superior, pentru a vedea dacă un spirit rezistă. Şi Rilke cel ce-a murit de leucemie ştie despre ce anume vorbeşti. Şi aerul de munte irespirabil, tare. Şi vulturii întârziind în văzduhul de gheaţă al dimineţii străine.

Boala te azvârle în proximitatea morţii, aceasta fiind – în percepţia lui Hans Castorp – „o mare forţă. Când te apropii de ea, te descoperi şi mergi cu pas cadenţat, în vârful picioarelor", adică aşa cum merg, după cum spuneam, în viziunea lui Nietzsche, ideile mari. Boala rarefiază existenţa, creând un soi de „intensificare a vieţii" mai ales pentru personajele cioplite din coasta lui Zarathustra, ucenici zeloşi-distraţi, cum scriam în altă parte, porniţi instinctiv pe urmele unui maestru, disputându-şi destinul între vis şi „realitatea de prim

rang" dintr-un „cămin îndepărtat şi străvechi al sufletului". (Nietzsche) Boala, da-da, te smulge din mediocritate, din mâlurile ei cald primitoare; ea te face să devii atent la ceea ce Joyce numea „mişcările duhului lătruntric", iar Proust – „eul profund"; în consecinţă, descoperi acolo, *jos, foarte-foarte jos*… o bogăţie sufletească incredibilă, pe care, nevrednic cum eşti, ştii, nu o meriţi! Existenţa, prin urmare, rămâne a fi, clipă de clipă, incredibilă, da, acolo, sus, pe platoul promis de zeii capricioşi, imprevizibili, stăpâniţi de o irepresibilă poftă de a se juca în cea mai atroce, bubuitoare lumină. Iar acest adevăr te face să stai înmărmurit în faţa şansei de a fi *în viaţă*, de a fi viu, şi să te minunezi, uitându-te la cerul îndoit sub povara aştrilor ezitanţi, somnoşi sau la un apus de soare grandios, îngânând interior acel prea iubit imn hölderlinian, adresat păcii, păsărilor, aerului:

Numai o vară îngăduiţi-mi, Amarnicelor!
Şi o toamnă-n care să se pârguie cântu-mi,
Ca inima mea, bucuroasă, de dulcele
Joc săturată, să-mi moară apoi.

Sufletul, care zeiescul său drept nu şi-l primeşte
Pe pământ, nici jos nu-şi află odihna, în Orcus.
Dar mie odată divinul, ce-n inimă-mi
Zace, Poemul mi-a fost izbutit,

Fii lăudată, deci, pace din lumea duhurilor!
Mulţumit voi fi, chiar dacă-al corzilor sunet
Ca mine-n adânc n-a căzut; căci *o dată* ca
Zeii am trăit, şi mai mult nu râvnesc.

Boala, prin urmare, treptat-treptat, te luminează, aruncându-te pe *fundul abisului*, unde tremuri, tremuri, tremuri, întrevezi limpede schelete albind vidul, eşti încolţit de armate de spaime răzvrătite, herinii trec pe lângă tine şi-ţi scutură mădularele, răsfoindu-ţi viscerele fiinţei... până te surprinzi îmbrâncit pe un platou genial şi monoton, unde stai ochi în ochi, duh în duh cu zeii. Urmând un soi de logică a basmelor descoperi încet-exact, cu o limpezime şi precizie inumană că nici urmă nu rămâne din heriniile fioroase, din harpiile rele, din duhurile malefice, lucrurile brusc se răstoarnă, relieful se modifică, şi platoul se-ntinde monoton,

monoton, intensificând *ceva profund şi veşnic necunoscut* înlăuntrul tău cuprins de o linişte de-auzi cum lunecă pe sticla geamului razele soarelui răsfăţat de Aurora cea cu braţele albe; eşti locuit, aşadar, de ceva profund, nou şi foarte vechi totodată, şi veşnic necunoscut, familiar însă parcă, *ceva* care nu-ţi aparţine şi nu-ţi va reveni niciodată, n-ai dori însă să te întorci de-acolo pentru nimic în lume, căci ceea ce ţi întâmplă nu face parte din lumea aceasta, este de altundeva, din epicentrul unui eu stigmatizat de străinătate poate, patrie dulce, nevăzută sferă miraculoasă şi rece, înşurubându-te, sub semnul *elegiei apusului,* faţă către faţă cu prea iubiţii zei însoţitori, Apollo şi Dionysos:

Ah, pietre divine şi tăcute,
brâncoveneşti palate şi coloane
prelinse din fiinţe seculare,
cu timpul sfârtecat de spaimă;
păduri încinse de-aşteptare
şi de târzii apocalipse amânate,
şi de pierdute, uriaşe fiare –
lăsaţi-mă să fiu încă o dată!

Lăsaţi-mă s-ajung la mine iar,
încă o iarnă să mai strălucesc,
în nesfârşita rază a fiinţei –
dulce otravă, eretică străinătate –
un ţărm de litere, înspăimântată
patrie, de unde o să vă ascult,
pietre bătrâne, venerate doamne,
coloane cu marmora însingurată,
în miezul căreia tresar
aceleaşi temple, apunând demult.

Între Groapa Marianelor şi Sonata lui Vinteuil

Naraţiunea proustiană curge, se derulează fascinant, sub ochii noştri, în câteva niveluri, conţinând mai multe straturi semantice. Astfel, descrierile realităţii propriu-zise – să acceptăm acest termen, în pofida unor posibile amendamente care ne-ar fi, după toate semnele, aplicate de un C.G. Jung, de pildă, invocat nu o dată de noi în semn de omagiu – descrierile, aşadar, sunt făcute cu o foame de amănunt pantagruelică, cu un formidabil instinct al detaliului epic ce dă viaţă, „carnalitate” pură textului (în literatură română singurul romancier care dă tornade de asemenea detalii este, credem noi, autorul Bildungsromanelor *Bunavestire* şi *Drumul la zid*), pendulând între abstracţiune şi metafora exactă, concretă, „palpabilă” aproape. Evenimentele, întâmplările existenţei marceliene sunt însoţite – pagină de pagină aproape – de reverii, proiecţii imaginate, de o benefică mistificare surprinzătoare, de tentaţia neobosită de a construi, moment de moment, o suprarealitate, *o realitate nouă* care invadează, minează, *re*creează în esenţă ceea ce se numeşte îndeobşte realitatea propriu-zisă. Stimulii externi sunt astfel revăzuţi, recreaţi, asupra celorlalte personaje fiind proiectată o suită de calităţi inventate de protagonistul nostru bolnăvicios, marcat de o stângăcie înduioşătoare, de o sensibilitate frisonantă – erou care posedă arta de a multiplica nu numai eul, suita de euri descoperite şi descrise cu acribie genială, ci şi realitatea transformată, după cum afirmam, într-o ficţiune mai reală decât ceea ce curge în faţa noastră, mai reală ca mâna noastră care scrie în aceste clipite rândurile acestea gâfâinde de o admiraţie atentă, scomonitoare. Asupra a tot ce se întâmplă împrejur este proiectată, astfel, o stare sufletească după alta, fiecare dintre acestea fiind stigmatizate de o bogăţie sufletească şi spirituală frizând dezmăţul estetic, dezmăţul ontic, dionisiac. Se întâmplă oarecum exact ca... în amor: „Presimţeam altădată ca la Champs Elysées şi de atunci îmi dădusem mai bine seama că, fiind îndrăgostiţi de o femeie, proiectăm pur şi simplu în ea o stare a sufletului nostru; că, prin urmare, locul de căpetenie nu e valoarea femeii [cum în cazul realităţii, fireşte, nu este valoarea realităţii care

de fapt nu are decât valoarea conferită, dată de noi înşine – n.n.], ci adâncimea acestei stări; că emoţiile pe care o tânără fată mediocră ni le prilejuieşte ne pot îngădui să înălţăm până la conştiinţa noastră părţi mai intime din noi înşine, mai personale, mai îndepărtate, mai esenţiale, decât ne-ar prilejui plăcerea pe care ne-o oferă conversaţia unui om superior sau chiar contemplarea admirativă a operelor sale". În chip straniu, Marcel recunoaşte că de fapt nu iubea nici una dintre fetele venite la Balbec, de pildă, iubindu-le în acelaşi timp şi confundându-le laolaltă, dintr-un impuls de sorginte estetică, cu „ondulaţiile muntoase şi albastre ale mării, profilul unui defileu în faţa mării", cu prospeţimea şi regalitatea rozelor sau cu pasiunea cu care s-ar fi ocupat, de pildă, de... creşterea albinelor, asemenea declaraţii, făcute din vârful buzelor, denotând, evident, o percepţie strict estetică, căci în economia viziunii proustiene, ca şi în cea a filosofiei nietzscheene, trăgându-şi rădăcinile sfinte din pesimismul funciar, deschizător de drumuri nebănuite în istoria mentalităţilor secolului al XIX-lea (şi nu numai!), al lui Arthur Schopenhauer – după cum observă Thomas Mann – „viaţa are îndreptăţire numai ca fenomen estetic".

Cum ar fi putut, în acest context, Marcel să asculte sfaturile date de un Legrandin, la Combray, şi anume să nu viziteze Bretagne, „pentru că nu e sănătos pentru o minte şi aşa înclinată spre visare"? Atenţia se înclină, firesc, în favoarea îndemnului categoric al pictorului Elstir cel comparat de Marcel cu Dumnezeu, îndemn situat la polul opus! Sugestiile lui Legrandin, fireşte, sunt tăiate mental din start, căci vizavi de acest domn „practic" stă un june corupt definitiv de vis, dar nu numai de vis, ci şi de o rară foame de cunoaştere specifică acestui „copil norocos al cunoaşterii" (Nietzsche), astfel încât „dacă oricât de puţină reverie e primejdioasă, ceea ce te vindecă de ea nu e o doză mai mică de vis", ci, în chip previzibil pentru o gândire superioară, „*visul, cât mai mult vis, tot visul*" (s.n.), situat la un pas de fiinţă, adică, da, de expresia acesteia cea mai înaltă: cântecul, descins din nevoia de a lăuda sublimul: „Mi-a fost dat să te cânt; iar rostul/ Meu e să laud sublimul; căci inimă/ Şi cuvânt mi-au fost date de zei". (Fr. Hölderlin, *Prinţesei Augusta de Homburg*) Cum să n-o invocăm aici şi pe Marina Ţvetaieva, poeta marilor friguri, cu acel îndemn copilăros-poruncitor: „Lăsaţi-mă, lăsaţi-mă să visez"? Poeta care, puştoaică fiind, îşi dorea, între alte vise năstruşnice, să se mărite cu... acel ulceros genial, Napoleon Bonaparte! Cum să nu ne amintim, iar şi iar, de iubitul de noi Rainer

cel care, ancorat în adâncurile intime ale fiinţei prea pline de ea însăşi, se iscodeşte asupra imposibilităţii de a-şi aduce iubita în camera plină de eul său multiplicat din prea îndelungata convieţuire, în perimetrul fiinţei, cu esenţele, sub semnul invidiei laborioase faţă de cei părăsiţi?!

„Toate acestea au fost o misiune.
Dar o vei îndeplini?! N-ai fost tu mereu
de aşteptare încă risipit, când ţi se
anunţa o iubită? (*Şi unde vrei tu s-o adăposteşti*
când şi-aşa marile gânduri streine
intră şi ies şi adesea rămân peste noapte.)
Dacă ţi-este dor totuşi, cântă-i pe îndrăgostiţi;
şi sentimentul lor faimos, încă multă
vreme nemuritor.
Pe aceia tu îi invidiai aproape, părăsiţii, pe care
îi simţeai mai demni de iubire decât cei
îndestulaţi. Începe
mereu de la început acea încoronare de neatins;
gândeşte: rezistă însă eroul, chiar şi decăderea sa
i-a fost doar un pretext de a fi: ultima sa naştere."

(s.n.)

Marcel descrie, regizează, fantasmează, oferindu-ne o tornadă fabuloasă de realităţi, filtrate, gândite „prin toate culorile disperării". (Nietzsche) O imagine aparent banală, decupată din tiparele obişnuitului, iscă deodată extatice universuri fascinante, ca în acel mirabil poem al marelui romantic de neîntrecut, invocat adesea de noi, Hölderlin: „Susurau dulci izvoare, şi florile negrei ţărâni/ Mai multă iubire spre mine suflau,/ Şi-nteţindu-şi surâsul înalt peste norii de-argint/ Tăria umplea necuprinsul cu haruri". (*Asfinţeşte tu, soare frumos*) E ca şi cum într-o frunză searbădă, oarecare, plutind pe suprafaţa vie a apei, îmboldit de har şi de încă *ceva* încărcat de un negru mister, ai găsi de îndată o suprarealitate de nebănuit: singura reală, fantastică, aşa-zisa realitate înconjurătoare pălind, bătând în retragere, devenind un soi de *anexă,* pretext, imbold, pinten spre o lume nouă, diferită. În consecinţă, în textura proustiană, se iscă o tornadă de euri, realităţi bulversante prin bogăţia şi fineţea lor, prin capacitatea de a impune, toate laolaltă, o suprarealitate rarefiată, deasupra căreia stă, în chip incontestabil, un zeu posesiv, lacom de

genialitate, un zeu – probabil Dionysos cel tragic, îmboldit de demonii jocului şi-ai depăşirii de sine – care simte, vede, descrie, visează, forează, strunjeşte în catacombele fiinţei, nelăsând nimic neatins de ochiul rapace visător. Încetul cu încetul, dincolo de Albertine cea mediocră, „bacanta cu bicicleta, muza orgiacă a golfului”, Marcel, cu pasiunea cu care ar fi descoperit, îngrijit, studiat, cultivat noi soiuri de flori de o raritate agreabilă – găsind nu o dată impresionante similitudini între regnul uman şi regnul floral, ca în *scena* amorală, aşezată la început, din *Sodoma şi Gomora,* vizându-l pe baronul Charlus, pagini de o fină homosexualitate spectaculoasă, pline de aprehensiune şi de o rară capacitate de metaforizare atipică – Marcel descoperă o cu totul altă domnişoară Albertine de Simonet, una misterioasă, imprevizibilă, de o inteligenţă care dă uneori-adeseori cu barda în lună, pentru ca în clipa imediat următoare să-l impresioneze prin superioritatea nescontată, de un rafinament şi fineţe specifice rozelor, pentru ca, în timp, Albertine să recadă din nou în drojdia obişnuitului, iar multitudinea Albertinelor să-l facă pe Marcel să o recreeze pe cea favorită, aleasă de el dintre toate Albertinele, fiindcă astfel se recreează pe sine însuşi! Ceea ce îi menţine deocamdată treaz, în alertă, interesul este tocmai rapiditatea cu care se schimbă această jună sprinţară şi deşteaptă, inegală, geloasă, fină, săracă, orfană, nedreptăţită, generoasă, contradictorie, Marcel înregistrând metamorfozele în „camera obscură” a duhului după ce se retrage în singurătatea încurajantă a camerei lui de la hotel, pentru ca a doua zi, de cum o vede pe Nausicaa asta pornită, orfană şi săracă, aiurită, zvăpăiată, cu prea multe păsărele în cap, să înţeleagă că această fată rătăcindă are din nou ceva în esenţă *deviat*. Smulgând-o pe Albertine cea superioară de printre celelalte *euri* ale ei, *terestre,* născocindu-i noi şi noi calităţi, recreând-o neostenit, monoton, Marcel, în cele din urmă, rămâne stupefiat, redus la muţenie în minutul în care *celelalte* Albertine îşi vădesc prezenţa cu o anume, incisivă, dominatoare, constanţă. Oricum, la mijloc e o muncă sisifică, istovitoare, munca de *re*înviere a unei alte fiinţe, de *re*creare a ei, de repunere în căuşul viului indeniabil. O muncă ontică nestrăină unui personaj donquijotesc, brebanianul Rogulski, de pildă, zarathustrianul erou despre care am scris şi alte dăţi. Sau perfect inutilului, aparent inutilului Hergot, după misterioasa asasinare a căruia, pare-se, într-un parc, deodată, nu puţini clujeni îi simt lipsa, inclusiv fiindcă straniul personaj, făcându-le unora dintre aceştia servicii mărunte, cum ar fi, bunăoară, achitarea facturilor curente,

achiziţia de ziare etc., înscriindu-se, prin urmare, în tagma indivizilor indispensabili, de care, de fapt, te poţi lipsi oricând îţi pofteşte inima, în realitate, rubicondul erou, nu rareori, respingător, „un fel de timid organic”, „un om perfect inutil”, „fără familie”, un individ „destul de misterios”, se dovedeşte a fi un colportor, un instigator, un constructor al... viului, un mesager al Vieţii, aşezate sub imperiul forţei dionisiace, sub semnul voinţei de putere. Iată motivul, unul dintre motivele declaraţiilor făcute, în această ordine de idei, doamnei Nadia Martinetti de prinţul Callimachi, osul domnesc al căruia, uneori-adeseori, îi limita vizibil elanurile pripite. Astfel, în percepţia dibuitoare a prinţului, figura lui Hergot, deşi halit de mama moarte, denotă, vădeşte o „prezenţă extraordinar de concretă”; în ciuda caracterului de concreteţe a acesteia, înţelegerea enigmaticului personaj se loveşte de ignoranţa sau, mai exact, de limitele prinţului Calimachi, impresionat de influenţa fantomaticului, inevitabilului evreu: „Nu ştiu, într-adevăr nu ştiu de ce persoana acestui ins dispărut [Hergot – n.n.] are o atât de mare, de puternică influenţă asupra mea”. Influenţa recunoscută şi asumată are, în consecinţă, un caracter marcat de stranietate, o stranietate ce nu are, nici pe departe, constanţă, nici descrisă cu precizie nu poate fi, *dorul de Hergot,* amintirile legate de ciudatul personaj nesămânând cu „amintirea unui părinte sau a unei femei”, ci ivindu-se, mai degrabă, „cumva în rafale, aşa cum uneori, vara, se iscă deodată o pală iute, viguroasă de vânt, ce scutură copacii, ridică în trombă frunzele de pe stradă, îţi umple ochii cu nisip, deoarece... nimeni nu se aşteaptă!” (N. Breban, *Jiquidi*)

Fluxul epic proustian, după cum se ştie – ca elegiile rilkeene – se coagulează, şerpuieşte, se aglutinează în funcţie de câţiva *noduli imagistici*: Combray, Gilberte, ducesa de Guermantes, Saint Loups, baronul Charlus etc. Înainte de aceşti *epicentri tensionali* se situează, firesc, Sonata lui Vinteuil, la care ne-am referit şi alte dăţi. Aceşti purtători de semnificaţii generoase, profunde, reci, scormonitoare, au, între altele, menirea de a acumula tensiunea epică, pe de o parte, iar pe de alta, de a întârzia, cât se poate, acţiunea propriu-zisă, căci nu acest aspect, acţiunea adică, este favorizat în primul rând de Marcel Proust, aşa cum – deşi tratată cu minuţie atentă – nici decadenţa aristocraţiei franceze nu primează, locul acesteia fiind luat, încetul cu încetul, de burghezie. Proust este interesat, evident, în cel

mai înalt grad de sondarea adâncurilor subconştientului, de eul supranumit de acest spirit de o profunzime nebănuită, subtilă, *eul profund*. Dacă urmăreşti modul proustian de tatonare a abisurilor ontice, magistralul său roman se citeşte cu sufletul la gură, în ciuda aparentei pauperităţi a acţiunii propriu-zise, căci nu acţiunea, spuneam, interesează, ci caracterele, mai exact, modul în care ele îşi sondează adâncurile lăuntrice, transformând evenimentele lumii exterioare într-o prelungire a vieţii lăuntrice, prea pline, debordând de viul necesar, de meandre de nebănuit, descinse din universul enigmei. Interesează în primul rând, aşadar, instanţa *aceea – eul profund* – la care se ajunge cu reală dificultate, după sute de pagini de dibuiri, strunjiri, bâjbâieli extatice şi reci, *instanţă* în preajma căreia se rezistă extrem de rar, anevoios, *întreprinderea* aceasta fiind mai mult decât pretenţioasă, ca să nu spunem cvasiimposibilă, ea nu se lasă îmblânzită, descrisă în doi timpi şi trei mişcări; prin urmare, stă în afara oricărei îndoieli, a oricărei discuţii, gradul de dificultate al unui asemenea gen de proză, numită abisală.

Imaginea cea mai sugestivă care ne vine în minte, în această ordine de idei, este prima scufundare în Groapa Marianelor, a cărei adâncime este, după cum se ştie, de unsprezece kilometri. Documentarul transmis, în acest sens, pe Discovery Chanal, tratează emoţionant lupta pe viaţă şi pe moarte – la propriu – a omului cu poate cea mai mare adâncime oceanică înregistrată vreodată. Astfel, asistăm, pe întinderea unei ore, la un spectacol marcat de o încordare dramatică: se coboară într-un aparat special, rezistent la tensiunile abisului, la presiunea uriaşă. Minutele se lăţesc, se umflă, se umflă. Ochii protagonistului din minisubmarinul straniu sunt lipiţi literalmente de sticla aparatului construit în acest scop, un aparat straniu, imitând o uriaşă broască atipică ce preia parcă din încordarea inevitabilă şi deopotrivă din pulsul inimii acelui locuitor provizoriu al abisului terifiant. După minutele întinse, laxe, de pândă plină de tensiune şi luare aminte, când orice scăpare, cât de măruntă, ar fi echivalat cu greşala sau, mai grav, cu îmbrâncirea în moarte, la un moment dat, la acea adâncime ameţitoare, plină de un soi de beznă deasă-deasă, lăptoasă, nepătrunsă de privire decât după ce s-a liniştit nămolul din raza zvârcolirilor obiectului straniu, neaşteptat în acel context subacvatic de nici o făptură, în lumina orbitoare a farului imens, asemănător cu gura luminată a unui imens balaur nelumesc, se produce un declic, se descoperă, se constat, treptat-treptat, *urme de viaţă*. Botul unui uriaş rechin-vacă împunge sticla de o grosime

evidentă a submarinului. Da. Spaima se înrudeşte pentru câteva fracţiuni de secundă cu enorma bucurie de a depista acel uriaş peşte neaşteptat la unsprezece kilometri adâncime. La unsprezece kilometri adâncime, pe fundul nisipos, întunecat-alb al Gropii Marianelor, aşadar, există viaţă, iar rechinii-vacă demonstrează, firesc, acest detaliu.

Revăzând mental scenele descrise adineaori, cu sufletul îngheţat de spaimă, cu ochii răscolind bezna lăptoasă, ne-am gândit nu o dată la proustienele sau dostoievskienele *gropi ale marianelor*, echivalentul adâncimilor ontice, la care descind aceşti uriaşi scriitori. Acea *descindere* ontică *acolo,* în abisurile subconştientului omenesc, este de bună seamă imposibilă fără traversarea lină, monotonă, prudent-tematoare a unui anume spaţiu epic aparent dezlânat, plicticos (reproşuri făcute, după cum se ştie, lui Proust), aparent excesiv, exaltat (imputări aruncate în direcţia autorului *Fraţilor Karamazov*), *spaţiu* echivalent cu pregătirea terenului propice *aşezării, instalării* în abisurile lăuntrice ale individului, ale speciei umane, mai exact, ale anumitor *exemplare.* Nu semnele de viaţă interesează în cazul unor asemenea escavări, căci ele, fără îndoială, există. Ci forma împrumutată de acestea; forma dar mai ales reacţia din profunzimi, precum şi de la *suprafaţă* la „pulsiunile” *eului profund.* Să ne aducem aminte, în această ordine de idei, de „zvârcolirile” lui Raskolnikov, accentuate, agravate de *febra* ce-l cuprinde, la un moment dat, la propriu – îmbolnăvindu-l literalmente şi făcându-l să delireze – după omuciderile comise pentru a-şi testa aptitudinea de a călca *limita,* urcând la un nivel net superior, modelul absolut fiind Napoleon, sub influenţa căruia junele student genialoid, incoerent şi dezordonat, ajunge la următoarea concluzie: dacă e un păcat să ucizi, atunci a ucide în numele unei idei poate ieşi din raza păcatului biblic mai ales când e vorba de un individ de excepţie. Să ne gândim, apoi, la modul ultrainsistent în care Marcel se reîntoarce – de zeci de ori!, pe întinderea a zeci de scene epice, pregătind neostenit terenul, reluând fraze, imagini tot mai sugestive, tot mai ascuţite, până se produce inevitabilul salt… în jos – Marcel revine, iar şi iar, la Sonata lui Vinteuil, bunăoară, mai exact, la un anume fragment din textura de sunete a acesteia, pentru a coborî, treptat-treptat, adânc, tot mai adânc în abisurile propriei fiinţe, mereu uimit, mereu pierdut şi oarecum copilăros în faţa evidenţelor descoperite la un moment anume, evidenţe ascunse iniţial după fantasme, punţi de abur, în primii timpi de netrecut, ba mai mult decât atât: ochiul

distrat trece peste acestea, căci nu se gândise barem o clipă la existenţa lor adăstândă! Astfel, o seamă de mari scriitori (Proust, Musil, Thomas Mann, Herman Hesse, D.H. Lawrence, N. Breban, Iris Murdoch) îşi fac, uneori-adeseori, o regulă din tentaţia de a călca necontenit *limita*, de a studia reacţiile eroului în timp ce rădăcinile fiinţei sale se înşurubează în lutul încins al acesteia, unii dintre scriitorii invocaţi de noi, situându-şi, în consecinţă, demersul de o viaţă, situându-şi întreaga Operă aproape sub semnul *motivelor obsesive* ale acelui sacerdot unic, de o spectaculozitate monumental-dramatică: Friedrch Nietzsche, locuitor iisusiac al planetei solitare, numită *Dincolo de bine şi de rău,* ostaş singuratic al obsesiei de a fora în lutul limitei, transformate într-o imposibilă planetă solitară, locuită exclusiv de acest spirit de un radicalism artiscratic, unic în istoria gândirii, un martir al supraomului care a dovedit prin existenţa-i superioară, exemplară că „filosofia nu e o abstracţie rece, ci dimpotrivă, că e trăire, suferinţă şi jertfă pentru omenire", „pe această cale el a fost mânat spre zăpezile veşnice ale unei rătăciri groteşti, dar, într-adevăr, viitorul a fost tărâmul iubirii sale, iar celor ce urmau să vină, precum noi, tinereţea cărora îi este nesfârşit recunoscătoare, el le va sta înaintea ochilor ca întruchipare a unui tragism gingaş şi demn de cinstire, luminat de străfulgerările acestui timp al schimbării". (Th. Mann)

Personajele sunt, câteodată, ascunse în epopeea proustiană dintr-un impuls de extracţie nietzscheană – „tot ce este profund, iubeşte masca" – după masca aparenţelor. Alte dăţi masca are menirea de a trage pe sfoară lectorul, incitându-l astfel şi atrăgându-i atenţia asupra unui anume erou, transformat „iute", peste o sută, două, trei sute de pagini, în cu totul altcineva, nu rareori, în opusul său liminar. Şi aici se vădeşte spiritul profund nietzschean al lui Proust cel iubitor de mască, cel pripit să ascundă tot ce este superior după salvator-inevitabila mască. Marcel Proust vădeşte un imbatabil instinct superior al tipologiilor. Ca şi Dostoievski, el mizează pe ambiguitatea tipologiilor, convins de faptul că nu există, de bună seamă, *bine* şi *rău* în stare pură, nici personaje *bune, pozitive* şi personaje *rele, negative*. Adesea, spune Nietzsche cel răzvrătit împotriva moralei, a valorilor religiei, cel pornit în contra tradiţiei milenare instituite de iudei şi denotând astfel un antiiudaism atroce (atenţie, nuanţă obligatorie: nici pe departe antisemitism!!), lucrurile

cu valoare considerată pozitivă îşi trag obârşia, uneori-adeseori, din cele încărcate cu valoare negativă, tocmai din acest motiv cele din urmă nu trebuie neglijate, nici dispreţuite şi nici încărcate cu o conotaţie malefică, existenţa însăşi fiind nu rareori prin excelenţă malefică, rea, nedreaptă etc., trăgându-şi însă vitalitatea, viul *şi* din magma benefică a acestor limite; este aceasta o percepţie, fără îndoială, eminamente amorală, şi va reveni, obsesiv, în *Dincolo de bine şi de rău,* iar cu variaţiuni digresive şi în *Genealogia moralei.* Lucrurile se derulează într-un spaţiu unde ambiguitatea, caracterul ambivalent domină, aşadar, masca se simte regină, binele poate curge din rău, adevărul – din minciună, rătăcirea poate deveni o sursă de redresare a viului, eroare – un pretext de a te reîntoarce spre un scop nobil, considerat drept etc. Romanul proustian devine un spaţiu epic de explorare a caracterelor, *un teren* unde măria sa Autorul, jucându-se, spărgând tiparele tipologice clasice, recurgând la răsturnări de situaţie, devine din ce în ce mai atent la pregătirea terenului pentru mişcările, rupturile tipologice, din *mantaua* unui personaj aparent şters, bun, cumsecade, mediocru aproape, sau invers, dintr-un individ ce pare a fi un escroc mărunt, un terchea-berchea de pomină, ieşind, înfăţişându-ni-se, nu rareori, excepţia, dacă nu zeul! Pilda cea mai grăitoare, în acest sens, este, credem noi, baronul Charlus, perceput iniţial, când Marcel îl vede în proximitatea doamnei Swann, ca unul dintre amanţii ei. La o distanţă de câţiva ani, în clipa în care junele îl surprinde, pentru un segment de timp infinitezimal, în faţa cazinoului de la Balbec, Marcel crede, în mod pripit, că e vorba de un escroc mărunt, de un oarecare peregrin prin hoteluri, cu o înfăţişare ce inspiră nu puţine lucruri dezagreabile, numai încredere, nu. Apărând, iar şi iar, adesea – iarăşi în cheie nietzscheană – sporadic, în textura epicului pur, mai mult în plan secund, precum o ironică umbră lăţită în marea amiază, acelaşi Charlus se dovedeşte a fi, încet, treptat, cu totul altcineva, şi anume: un ipotetic pescuitor… nu, nu atât de oameni, ţinta baronului simandicos, fin, de un rafinament care urcă nu rareori până la brutalitatea vizionară, fiind nimeni altcineva decât Marcel, da, acest june, un fel de Hercule lipsit de musculatura miticului personaj, ajuns, kierkegaardian, „la răscrucea a două drumuri", şi având, după înalta apreciere perspicace a baronului, o seamă de calităţi ce se cer formate, fasonate, strunjite (din nou Nietzsche, mereu Nietzsche!!!). Da, distinsul baron tăcut mai mult atunci când se află în salonul doamnei de Villeparisis, asistând la duelurile axate pe tema fierbinte a scandalului zilei, izbucnit după

publicarea celebrului articol de către Emile Zola: afacerea Dreyfus; escrocul aparent, escrocul fals de odinioară nu-şi trădează, în acele minute lungi, precum serile laxe, de la munte, prin nimic, poziţia, studiindu-l pe junele „necorupt”, pregătit pentru un alt destin, probabil că cel adevărat, susţine acest „profet inspirat”, ipostaziat într-un mesager al destinului şi un Maestru care refuză mondenitatea în favoarea unei *meserii* metamorfozate în scop ultim: „Oamenii de lume au încetat de mult să mă intereseze, nu mai am decât o pasiune, să caut să-mi răscumpăr greşelile pe care le-am săvârşit în viaţă, făcând să profite de ştiinţa mea *un suflet încă virgin şi capabil să-i înflăcăreze virtutea*”. (s.n.)

Ferm convins – în siajul creatorului lui Zarathustra – de faptul că „sunt boli de care nu trebuie să încercăm să ne vindecăm, pentru că ne apără de altele mai rele”, incredibilul Charlus dibuie – cu o lentoare instinctiv calculată; „gestica lentă, ca şi privirea înceată” (Nietzsche) – cheia esenţială care-l va duce spre realizarea planurilor d-sale vizându-l pe Marcel: ducesa de Guermantes, dragostea nutrită de junele nostru de o sensibilitate atroce faţă de această doamnă. De aici, tonul baronului, aproape categoric, nelipsit de o reală autoritate şi de bună seamă de farmec, când îi spune „catecumenului” său: „Eu deţin «sesamul» casei Guermantes şi a tuturor acelora care merită ca uşa lor să se deschidă larg în faţa dumneavoastră. Eu voi judeca, eu voi aprecia, şi înţeleg să hotărăsc clipa”. Odată făcută oferta acceptată cu de la sine putere, baronul Charlus îşi anunţă ritos alumnul – urmând învăţămintele zarathustriene – că îi va solicita atâtea sacrificii câte daruri îi va face, iar unul dintre primele ar fi solitudinea şi nedorinţa de a ieşi în lume, pogorârea printre oameni trebuie musai amânată pentru mai târziu, adică pentru atunci când – perorează mai mult decât convingător baronul – „veţi fi un om ajuns, *dacă vă amuză să coborâţi o clipă în lume*”. (s. n.) Până atunci însă e limpede că printre intenţiile înalte, calculate ale acestui veritabil *magister ludi* stă şi aceea de a-l aduce pe noul său ucenic studiat îndelung, ales deliberat, sub semnul lucrurilor mari: „Nădăjduiesc că prietenia noastră va fi un lucru într-adevăr mare, dacă va trebui să se întemeieze cândva, şi sper că-mi veţi face onoarea să o ţineţi ca şi mine la adăpost de toate loviturile de copită ale unuia din aceşti măgari [Charlus se referă la domnul Argencourt «de neam mare, dar prost crescut, diplomat mai mult decât mediocru» – n.n.] care, din lipsă de ocupaţie, din stângăcie, din răutate, strivesc ceea ce parcă *e făcut să dureze.*” (s. n.) Concluzia

domnului baron este aidoma tăişului sabiei de Damasc, având duritatea casantă şi luciul viu al acesteia: „Din păcate cei mai mulţi oameni din lume sunt făcuţi după acest calapod”. Nu aceştia însă constituie, evident, un *obiect de studiu* şi, în consecinţă, pretext, imbold de transformare. Dar nici cei mai buni, cei mai performanţi, care se ascund, fug în aşa numitele *ersatzuri,* „nişte înlocuitoare, nişte alibiuri”, precum sunt artele, antichităţile, colecţiile: „Cultivăm begoniile şi cioplim tise, în lipsă de altceva, pentru că begoniile şi tisa ne suportă capriciile”; în realitate, susţine acelaşi „inspirat profet”, mesager al viului, sol al destinului marcelian, „ca şi Diogene, în fundul butoiului nostru, *căutăm omul.* (…) Am prefera să ne închinăm timpul unui *arbust uman*, dacă am fi siguri că el ar merita. Toată chestiunea se învârte în jurul unei singure întrebări; *trebuie să vă cunoaşteţi cât de puţin. Meritaţi sau nu*?” (s.n.) Întrebarea, de sorginte apolinică, a baronului e casantă. Sământa este azvârlită. Solul se arată a fi pregătit. Iar acel „căutăm omul” se va metamorfoza spectaculos, fin în nietzscheana convingere că „omul este ceva care trebuie depăşit”, adică în saltul metafizic, neostenit, făcut de la familiara exclamaţie Ecce homo, emisă de perspicacele Diogene în plină amiază uriaşă. Salt produs mereu şi mereu cu participarea unui inevitabil *intermediar,* întrucât „totdeauna avem nevoie de un intermediar pentru a ajunge la noi înşine”. (N. Breban, *Fr. Nietzsche...*) Intermediarul, se vede limpede, este, în acest caz, baronul Charlus, profetul metamorfozelor lui Marcel, maestrul care ascultă cu gravitate tot ce ţine de şi tot ce-l atinge pe alumnul său bolnăvicios, genialoid, „chiar şi pe sine însuşi!”, fiindcă vocaţia de pedagog nu-i este nici pe departe străină: „Cine este prin vocaţie pedagog contemplă toate lucrurile ce au vreo legătură cu elevii săi cu gravitate – chiar şi pe sine însuşi!” (Nietzsche) Gravitatea baronului va exploda într-o scenă de mânie cumplită (*Guermantes*), semizeul ascuns în corpul spiritual al magistrului tunând pentru prima dată – pe scena epică a acestui fabulos *bildungsroman,* care este *În căutarea timpului pierdut* – tunând şi fulgerând, dezlănţuindu-se pentru nişte trădări oarecari, de nedibuit în primii timpi de Marcel, care pleacă din casa domnului de Charlus întrucâtva consternat, dezamăgit-derutat de eleganţa maestrului care, provocându-l, umilindu-l, gonindu-l, îl conduce, în cele din urmă, cu eleganţă, acasă, renunţând la plimbarea din Bois de Bulogne şi ascunzându-se, în realitate, încă şi încă o dată, după o mască abil arborată din dorinţa de a trece în ochii *celuilalt* drept altcineva decât este în fapt,

procedând astfel, evident, ca un bun ucenic al lui Nietzsche: „Un om a cărui pudoare are profunzime își întâlnește destinele și deciziile lui cele mai delicate *pe drumuri la care puțini ajung vreodată* și de a căror existență nu trebuie să afle nici aceia care îi sunt mai apropiați, în care are cea mai mare încredere: pericolul în care se află viața lui rămâne ascuns ochilor lor, ca și siguranța lui recucerită. Acest om ascuns, pe care *instinctul îl învață să folosească vorbirea pentru a trece sub tăcere anumite lucruri, evitând cu o ingeniozitate inepuizabilă comunicarea,* vrea și face tot ce-i stă în putință *pentru ca locul său în inimile și spiritele prietenilor săi să fie luat de o mască*". (s.n.)

...Până să asculte cu gravitate senină, oarecum cernită, „chemările irezistibile ale unui tainic destin", protagonistul nostru va avea parte de o lecție crucială, dată fără voie de un alt *intermediar* ce-i înlesnea apropierea de sine însuși, bunica, distinsa, fina doamnă Amédée, în inima căreia se situa Marcel – dând frâu liber acestui vechi obicei și nedorindu-și să-l înstrăineze cu nici un chip – „pentru a judeca cea mai neînsemnată ființă". Doamna Amédée, după cum se știe, i-a vegheat pruncia la Combray, a făcut împreună cu dragul ei nepot încolțit de boală primele lecturi, l-a însoțit la Balbec, fiindu-i mereu aproape și încercând să-l familiarizeze cu ceea ce numim misterul viu, intact al existenței. Capitolul dedicat agoniei și morții bunicii este răvășitor nu numai pentru Marcel cel care asisită la o primă lecție a morții celei prezente – ca în tolstoiana *Moarte a lui Ivan Ilici,* nuvelă, spuneam, de extracție pur dostoievskiană – până la tiranie, eliberându-i, după atrocele suferințe dătătoare câteodată de geniu, un soi de „certificat ciudat de realitate și viață". Parafrazându-l pe subteranistul dostoievskian – „muierea isterică", da, cu apucături metafizice greu de înfrânat – care afirma cu un soi de înțelepciune exasperată că „subterana ne învață de toate", putem susține că moartea ne învață de toate; îi stă în sânge vocația de pedagog menirea căruia este de a îmboldi, de a multiplica *viul*... până la acel ultim *vârf,* ultim punct, după care urmează neantul. Moartea este, firesc, un maestru, unul inimitabil, de neîntrecut, instalându-se în tronul de abur al ființei și nevrând să o ia din loc din căușul aurit al acesteia. Din contră, întârziind acolo, în subteranele ființei, și dând câte o lecție de luat aminte, de notat în catasfitele ontice, așezând în capul listei suferința, cu meandrele materne ale căreia Marcel era cât de cât familiarizat, așa încât ajunsese să o iubească, ba chiar mai

mult decât atât, să o răsfețe: „Am vrut să-i spun mamei un cuvânt [după ce doamna Amédée, bunica lui Marcel, devine suferindă – n.n.], dar vocea mi-a amuțit și m-au podidit lacrimile, am stat mult timp cu capul rezemat de umărul ei, *plângând, gustând, acceptând, îndrăgind durerea*, acum când știam că ea ieșise din viața mea". (s.n.) Un maestru inimitabil, *o formă a existenței,* o mască a viului, moartea este, totodată, în percepția lui Nicolae Breban, de pildă, „și acea tensiune, far, înger profetic sau temnicer prieten și complice care ne «trezește» adeseori – și, uneori, la orele cele mai nepotrivite, credem noi! – din torpoarea oricărei existențe. A uneia care se îneacă în diurn, în necesități mii și mărunte, nu rareori false, pe care, cu siguranță, un diavol sau altul ni le arată în fața pentru a ne convinge «definitiv» că în ele rezidă sensul vieții." (*Profeții despre prezent. Elogiul morții*)

Moartea – prin vasalul, mesagerul ei, suferința – abia se instalează însă în cuibul familial marcelian; tovarăș de nădejde fiindu-i boala și izolarea – înrudirea lui Proust cu Nietzsche și la acest capitol este, de departe, afirmam și odinioară, evidentă: „Suferința profundă înnobilează; ea izolează" (*Dincolo de bine și de rău*) – laolaltă cu servii, solii, însoțitorii *ei*, moartea ne dezvelește, cu o indelebilă cruzime – accentuând-o, ceas de ceas – străinătatea propriului *trup de carne*, pe de o parte, iar pe de alta, imposibilitatea de a-l înțelege, de a ne face ascultați dacă nu înțeleși de măria sa, trupul; astfel, se stabilește *înrudirea noastră cu el,* trupul, în țara... străinătății, iar dialogând cu *celălalt corp,* de nervi și oase, descoperim, în cele din urmă, în solitudinea noastră atroce, singurătatea lui, a trupului, și, în consecință, ne regăsim altminteri: „Numai când suntem bolnavi ne dăm seama că nu trăim singuri, ci *înlănțuiți de o ființă dintr-un regn deosebit,* de care ne desparte o prăpastie, care nu ne cunoaște și de care e cu neputință să ne facem înțeleși: trupul nostru". (s.n.)

La fel, în cheie nietzscheană, percepe boala și brebanianul Rogulski, „lupul jerpelit și singuratic", trubadurul metafizic, care se ascunde după multiplele-i măști, deoarece „tot ceea ce este profund iubește masca; lucrurile cele mai profunde au chiar un fel de ură față de imagine și echivalență". (*Dincolo de bine și de rău*) În chip cert, Rogulski este o surcică tipologică sărită, se vede limpede, din trunchiul lui Zarathustra. Astfel, el, Don Juanul atipic, îi dorește Toniei nici mai mult nici mai puțin decât „o boală care o va face așa

cum e. […] O boală suavă, necesară, o boală trimisă de Dumnezeu, de Dumnezeul ei privat, strict privat şi secret”. (Nicolae Breban, *Don Juan*) Boala este indubitabil un dar, căci ea ne modifică unghiul de percepţie, fiind, în esenţele-i inamovibile, de o generozitate maximă, atroce cu indivizii care ştiu să o preţuiască, să coboare în labirinturile-i întortocheate, pentru a lua aminte, pentru a deprinde ritmurile *realităţii lăuntrice,* modelându-ne, fasonându-ne, formându-ne, recreându-ne; deşi este, altminteri nu se poate, dizgraţioasă, respingătoare, boala e totodată „un semn… divin […], *un semn de umanitate divină*. […] Un semn al limitei atât a omului, cât şi al Dumnezeului de care avea nevoie! [Rogulski – n.n.] Al limitei amândurora! [Autorul se referă la Rogulski şi Tonia – n.n.] Evident… boala e urâtă, murdară, cinică, brutală… dar nu, ha, ha, nefeminină!” Cu toate acestea – perorează în continuare zevzecul metafizic – boala „*naşte* ceva, oarecum dizgraţios, neelegant, sigur neelegant, dar… nu e sterilă”, întrucât te azvârle în preajma „marii fantome” care este viaţa! Boala este, aşadar, şi pretext de a naşte viul, multiplicându-l, augmentându-l, revivifiindu-l. De aici, elogiul fabulos al domnului profesor – spuneam, un alumn al lui Zarathustra – care nu pregetă să se ascundă, tratând tot ce i se întâmplă prin ocheanul unei gravităţi vesele: „Nu ne învaţă ea [boala – n.n.], cu răbdare, atâtea lucruri (evident, când nu ne omoară!), nu ne face ea mai buni (dacă e necesar acest lucru, şi chiar dacă nu e necesar!), mai nobili, mai calmi, mai blânzi, mai… umani”, mai exact, mai vii!? Totul poate şi trebuie văzut, perceput, priceput prin experienţa bolii, altminteri „cum am înţelege noi oare umanitatea fără boală?!” (N. Breban, *Don Juan*) Dacă n-ar exista boala, în chip sigur, n-am pricepe nimic din tot ce ni se întâmplă, din tot ce alcătuieşte fantasticul nostru cosmos lăuntric, devenirea acestuia, n-am înţelege o iotă din „lucrurile secrete” despre care autorul *Genealogiei moralei* vorbea nu o dată „cu jumătate de voce, după cum se cuvine: căci e vorba de destule lucruri secrete, noi, străine, minunate, neliniştitoare”? (Nietzsche) Cam aşa vorbesc despre „lucrurile secrete, noi, străine” Hans Castorp, Castor Ionescu, Rodion Raskolnikov, filosoful irismurodchian Rozanov cel rătăcit în hăţişurile existenţei şi surpat, în cele din urmă, în moarte, Adrian Leverkuhn sau magister ludi, da, maestrul hermannhessean al jocului cu mărgele de sticlă!

O atitudine nietzscheană faţă de boală o are, spuneam şi alte dăţi, şi un alt personaj brebanian, genialoidul Castor Ionescu, ascuns în carcasa ontică a unui individ mediocru (cum procedează şi Thomas Mann în cazul lui Hans Castorp, de pildă, având grijă să nu-şi „trădeze” personajul, firea-i complexă, decât târziu, adică la timp!) – un Zarathustra în plină formare, un personaj iisusiac prin excelenţă, făcând parte din categoria eroilor surprinşi în plină formare. Astfel, în toiul jocurilor cu fetele sale, la un moment dat, Castor simte ceva straniu, insidios, în acea clipită prin cap îi trece cuvântul *boală,* răsunând aidoma unui automatism şi făcându-l să tresară în primii timpi, pentru ca după aceea, în timpul numit al doilea, junele funcţionar aparent mediocru să-şi urmărească firea atipică, inclusiv prin atitudinea faţă de boală ca faţă de un fenomen familiar, cu care trebuie să convieţuieşti: „La cuvântul «boală», ce răsună ca un automatism în el, Castor aproape tresări bucuros; o boală e ceva incomod, ceva ce poate speria, e adevărat, dar ceva cunoscut, familiar mai ales unor spirite umile, nepretenţioase, care primesc aproape orice vine «dinafară» cu prietenie, cu bunăvoinţă, boala inclusiv. Boala nu e în orice caz ceva «din colonii», ea trăieşte cu noi, i-a cunoscut pe părinţii şi pe părinţii părinţilor, ea va rămâne cu copiii noştri când noi ne vom îndepărta. Nu, nu era o boală, şi Castor era cât pe-aci să gândească: «Dacă am noroc, este o boală!», dar nu gândi, ar fi fost copilăros şi, cine ştie, periculos”. În chip straniu, Castor, vai, are norocul de a se apropia de o boală care în realitate nu este... boală, deşi îşi arată primele măşti preluându-i chipul, feţele, apucăturile, tabieturile, pentru ca în cele din urmă să se transforme în cu totul altceva: un soi de luptă pe viaţă şi pe moarte între Castor cel de altădată şi Castor cel ce va să devină în urma exerciţiilor de singurătate, de economisire a rezervelor de energie, a exerciţiilor de convieţuire cu boala, apoi cu aşa-zisa *doamnă din colonii* – unul dintre numele date morţii, care îl aduce la limanul unui alt tip de solitudine: „Era singur, aşa cum era de vreo zece zile, aşa cum e singur orice cap de familie al cărui clan pleacă la munte sau la mare, părăseşte oraşul, dar era într-adevăr *singur* acolo sus, în cămăruţa lui, singur aşa cum nu fusese niciodată şi cum nici un alt om nu era în stare să fie: singurătatea unui Castor Ionescu ce încearcă (şi reuşeşte aproape) *să ucidă pe celălalt Castor Ionescu*, tocmai pentru că acesta, primul, era ameninţat de moarte. Pentru a-l salva, el trebuia «mutilat», ucis, pentru că el, primul Castor Ionescu, repezitul,

fierbintele, sangvinul, era «pândit de duhuri», pândit şi aproape ocupat de «Ea»". (s.n.)

Experienţele de pândă, descindere în abisurile ontice ale bolii, îi prilejuiesc lui Castor un soi de regresiune de sorginte mitică într-un alt *timp ontic,* într-un alt strat al copilărosului său for lăuntric, de o gravitate căzută pe gânduri, provocându-i accesul la o psihologie elementară, existentă în vremuri imemoriale, când boala constituia un pretext de reapropiere dionisiaică de zei şi, firesc, de comunicare directă cu aceştia: „Castor, în această nouă situaţie, se transformă, *îşi transformă psihologia într-una elementară*, de parcă ar fi aparţinut unui trib de pe Amazoane, unul din aceia ce stau în *contact direct cu morţii şi duhurile, zeii buni şi răi, cei care văd nu boala ce le stă sub ochi*, carnea putredă şi sângerândă, braţul rupt, febra copleşitoare, *ci doar zeul, mânia lui, urma sa*. El prinse deci, rapid, psihologia elementară a celui care devine «viclean» faţă de zei, a celui abil în prosternarea sa, a celui care încearcă să-şi piardă urma, a celui ce falsifică urmele". Cum să nu recunoaştem în această regresiune patina *geniului nietzschean al inimii,* pre numele său deconspirat nu o dată în *Naşterea tragediei…*: Dionysos?! Şi aici, de altfel, boala este asemuită – în siajul romanticilor – cu devenirea. Unul dintre vârfurile romanticilor, Novalis, susţine într-un vers memorabil, citat de noi şi altădată: „Cât de bolnav pare tot ce devine". Nietzsche, în aceeaşi ordine de idei, glosează pe marginea destinului asemuit cu o mare boală. Ca şi un alt ucenic al lui Schopenhauer, Cioran, pustnicul din mansarda pariziană, care transformă boala într-un soi de dogmă benefic formatoare. Dogmă, ţinem minte, care îl face pe tolstoianul Ivan Ilici să redescopere viul înainte de a fi încolţit de moarte. Boala poate fi *un instrument* de luptă pentru viaţă, căci viaţa are, fireşte, scăderi, văi, nefiind prezentă mereu la aceeaşi altitudine, spre deosebire de ubicua moartea surâzândă pururi, cum o vede Castor Ionescu cel „nemişcat şi dur, precum metalul din privirile îngerilor": „Viaţa nu este continuă, ea nu e de la sine înţeleasă, există numai insule de existenţă, *moartea* (s.a.) există în jur rotundă, nesfârşită, surâzătoare." (Nicolae Breban, *Drumul la zid*) În segmentele în care viul va scădea, se va împuţina, „*însăşi viaţa îşi va sprijini pe tine, pe creştetul tău, pe umerii tăi fragili, ghearele ei puternice, obosite, pline de speranţă*". (Rilke) Boala fiind înrudită – în opinia aceluiaşi Castor Ionescu brebanian – într-o măsură incomparabilă cu viaţa, mai puţin sau deloc cu moartea, căci boala

este o exacerbare a vieţii: „Boala nu are nici o legătură cu moartea, el voia să zică: nici o înrudire. Boala este o luptă, e o stare agonală, ea este înrudită (dacă are vreo rudenie) cu viaţa, *uneori nu este decât o exacerbare a vieţii, febra care o caracterizează nu este chiar febra vieţii, a arderilor, dublată, triplată*?! Da, boala este din lumea aceasta, dar «ea», mofturoasa lui doamnă din colonii, era din altă lume, poate nici măcar din lumea morţii". (s.n.) Prin ocheanul bolii şi la Nietzsche, şi la Hermann Hesse, şi la Breban, şi la Thomas Mann se descoperă lucruri situate sub pecetea secretului, lucruri circumscrise esenţelor spre care altminteri nu ai avea pur şi simplu acces.

Boala e percepută, spuneam, şi de Proust sub semnul autorului *Ştiinţei vesele* drept *şcoală* unde se învaţă lucruri imposibil de deprins de altundeva; astfel, în contextul seratei organizate de principesa de Guermantes, bunăoară, unde Marcel nu e sigur că a fost invitat, frământându-se, lăsându-se cuprins de varii nelinişti în această ordine de idei, junele nostru constată, la un moment dat, că „numai boala te învaţă să observi şi să înveţi, şi-ţi îngăduie să descompui mecanismele pe care altminteri nu le-ai cunoaşte". Pe oricine – mde, e un fel de a spune! – cu puţină inventivitate, îl putem face sensibil la necazurile, incertitudinile noastre; or, nimic aproape nu pare mai absurd decât să-i ceri acest dar trupului, fiindcă limbajul acestuia ne rămâne, fireşte, funciar străin, inaccesibil: „A cere milă trupului înseamnă să ne adresăm unei caracatiţe, pentru care cuvintele noastre nu pot avea mai mult înţeles decât zgomotul apei şi cu care ne-am îngrozi dacă am fi condamnaţi să trăim împreună". Încăierările doamnei Amédée cu propriul trup – de fapt cu propria moarte care a dat buzna în existenţa ei şi a celor dragi – vor fi atroce, teatrul când brutal, când insidios al acestora însă va fi până la un punct de o discreţie covârşitoare, acestei mari femei nefiindu-i străin nietzscheanul „tăcut orgoliu spiritual al celui care suferă", nici „formele posibile de deghizare pentru a se feri de contactul cu mâini insistente şi pline de compasiune şi în general de toţi aceia care nu sunt egalii" ei în suferinţă. (*Dincolo de bine şi de rău*)

Moartea ne învaţă de toate, apropiindu-ne de matca fiinţei şi sfidându-ne printr-un soi de înţelegere la care, har Domnului, nici unul dintre noi nu are acces! Confident, tovarăş, soră geamănă, câteodată, cu boala, prelungire a spaimelor viului, *semn ubicuu de nevăzut,* semn al prezenţei zeului, moartea este totodată şi manifestarea dorului de *cealaltă jumătate,* dorul după un cuplu, „un

dor mai profund decât orice obişnuinţă sau necesitate, un dor ce ne intrigă într-un grad înalt, catastrofic nu rareori, o zeitate aproape, pe care încă o dată n-o înţelegem, o «neînţelegere» din care Ea se hrăneşte, parazit regal al neputinţei şi mai ales al furiei noastre teribile şi nimicitoare de a «înţelege totul»!" (N. Breban, *Jiquidi*)

În paginile proustiene dedicate agoniei bunicii, Moartea – da, aşa, cu majusculă – respectându-şi oarecum „deosebita ciudăţenie", devine o prezenţă ancorată în cotidianitatea strictă, căpătând – ca la Rilke, ca la Tolstoi, ca la Thomas Mann, ca la Breban – „o înfăţişare cunoscută, familiară, zilnică", uneori, cu un calm imperturbabil, atingându-te când priveşti melancolic-aprins spre un stol de porumbei taciturni, alte dăţi transformându-ţi planeta minusculă a trupului într-o arenă de luptă între forţe ostile, devenite străine prin precizia loviturii şi totodată prin neputinţa în faţa *ei.* Alte dăţi însă, dacă ai forţa necesară şi poate un pic de noroc, dacă eşti „un om scump zeilor" (M. Proust), moartea îţi poate deveni nu numai un sfetnic, un înger, ci şi... prieten, cu condiţia „să fii un fel de erou antic, un semizeu, un fel de Tezeu sau Hercule, probabil, pentru a-ţi păstra firea, pentru a nu păli la auzul numelui ei". (N. Breban, *Profeţii despre prezent. Elogiul morţii*) Căci neexistând, în realitate, moartea, „prin asta Ea este primul semn al zeităţii". (N. Breban, *Jiquidi*)

Convieţuind cu *ea* clipă de clipă, Ivan Ilici, cuprins de o stranie paralizie, cedează zvârcolirilor feroce, persuadat de faptul că rămâne, de fiecare dată, „între patru ochi cu *ea.* Şi n-avea ce să-i facă. Doar s-*o* privească, şi să îngheţe", acceptând-o şi învăţând existenţa în vecinătatea *ei,* cu *ea,* proximitatea morţii dându-i nu atât un sentiment de promiscuitate vitală, cât mai ales un surplus de *foame de viaţă* la capătul zbaterilor, fiind un pretext de a înainta cu câţiva milimetri în imperiul înţelepciunii care te face să pricepi importanţa fundamentală a morţii ultime în comparaţie cu naşterea: „Moartea constituie un eveniment mai profund, mai fundamental pentru viaţă, mai metafizic decât naşterea". (Nikolai Berdiaev) Pentru Ivan Ilici spectacolul *morţii ultime* constituie un examen definitoriu, relevant, care îl face să ajungă la o concluzie răvăşitor-constructivă: „Cum aşa? Pentru ce? Nu se poate. E imposibil ca viaţa să-mi fi fost chiar atât de absurdă, atât de dezgustătoare. Dar dacă chiar a fost, dezgustătoare şi absurdă, *de ce să mai mor,* şi de ce să

mor în chinuri? *Ceva nu se potriveşte*". (s.n.) Moartea şi proximitatea conştientizată a acesteia îl metamorfozează într-un alt om care, realizând gradul de nimicnicie a propriei vieţi, îşi propune deliberat să se schimbe; astfel, candoarea-i, şi ea muribundă, se revigorează miraculos, viul se primeneşte, boccelele acestuia sunt adunate una lângă alta, multiplicându-se îmbucurător-alarmant, scenele din pruncie, iubirea mamei, prunele… totul se succede cu repeziciune, redându-i unamunoiana *foame de viaţă*; şi făcându-l să se supună unei serii de schimbări esenţiale, care îi modifică substanţial unghiul de vedere, componenţa fiinţei, pentru ca, găsindu-l aşa, primenit pe dinlăuntru, schimbat la temelia fiinţei, *ea* să vină netam-nesam şi să-l înhaţe în cele din urmă.

Iubitul de noi Ivan Ilici şi implicit zvârcolirile-i metafizice iscate din lupta cu *moarteaviaţa*, lupta bunicii Amedée, peregrinările lui Malte prin ţinuturile fascinant-spăimoase ale gândului la moarte, tentativele lui Castor de a-l ucide pe *primul* Castor, ca să poată cuprinde altminteri viaţa, viul, toate laolaltă ne *con*duc, fără voia noastră aproape, spre un alt personaj, creat de noi de astă dată, Grigore Naidin (*Casa din întuneric*), care, spre deosebire de Ivan Ilici, bunăoară, acceptă moartea altminteri, deşi zbaterile sale seamănă oarecum cu cele ale protagonistului tolstoian de extracţie dostoievskiană din nuvela amintită adineaori. Astfel, în disputele lui Grig/ Grigore cu moartea, „se ajungea, câteodată, până departe, până foarte departe. Grig lunecând, încetul cu încetul, într-un soi de *iubire faţă de moarte*; nu, nu faţă de moarte ca senzaţie abstractă, descrisă în atâtea cărţi ingurgitate de el cu sentimentul că înţelepciunea-i nativă se cultivă, devine mai fină, mai nuanţată, ci faţă de moartea concretă, prezentă, faţă de *moartea* lui *individuală.* Da. Moartea *lui.* Nu moartea lui Petru, Ilifterie sau Gheorghe". Grig al nostru „niciodată n-ar fi bănuit că va fi apt s-*o* îndrăgească". În vreme ce *o* priveşte, eroul nostru îşi imaginează odată că moartea e un fel de panteră, iar de aici se iscă o relaţie formidabilă, de pândă încordată, de ciudă şi spaimă, de admiraţie şi, iar şi iar, spaimă, când şi când, luminată: „Ei, în asemenea momente îşi imagina pantera ca pe o făptură bună, caldă, nobilă, ca pe o regină aleasă care de bună voie curmă suferinţa bolnavilor, ia din pomul existenţei sufletele rătăcite, are grijă să se încaiere cu viaţa pentru a-i veghea viul, îmboldindu-l, impulsionându-l, mărindu-i intensitatea, durata, consistenţa". În asemenea scene, fragmente de existenţă se crea „o anume armonie în tot ce ţesea cineva nevăzut între el şi *ea*, pantera, care, la rândul *ei,* îl

trata, uneori, cu dragoste uimită: ca să vezi câtă răbdătoare înţelepciune poate exista în sălaşul unui singur individ!" Relaţia se adânceşte, capătă ceva din arealul stranietăţii copilăroase, încât în cele din urmă „Grig *o* primea lângă el, *o* invita în patul lui, regretând că acesta e cam strâmt şi nu tocmai comod decât pentru o singură persoană". Moartea îl cucereşte, fascinându-l uneori, fascinaţia aceasta având ceva din aerul morbid-lugubru al unora dintre pânzele lui Goya: „Pantera era vie; ochii *ei* negri-negri luceau prevenitor, era moale, pufoasă, lipindu-se de el şi parcă cerând să fie protejată, încălzită, iubită, ca şi când abia aici, în braţele lui Grig, şi-ar fi găsit locul prielnic, culcuşul desăvârşit. Uneori, *ea* tresărea, lipindu-se mai tare de trupul cald, viu de-alături". Masca aceasta a morţii viclean pornite se dovedeşte amăgitoare, întrucât „nu se ştie cum se întâmpla că stând acolo, tolănită, indolentă, în dorinţa de a se odihni, de a-şi trage sufletul, *ceva* dinlăuntrul *ei* se impunea din ce în ce mai tare, mai insistent, însă fără să-l deranjeze sau – Doamne fereşte – să-l sperie în acele minute de intimitate atroce; iar *acel ceva*, treptat-treptat, se strecura în trupul mărunt, împuţinat al bătrânului, umplându-l de o căldură neobişnuită, vie, traversându-i mădularele, răspândindu-i-se în artere, în întreaga reţea complicată, labirintică de vase sangvine, în ţesuturile musculare, punând, încet-încet, stăpânire pe el". Acele momente erau totuşi plăcute, „moleşeala îl cuprindea din ce în ce mai repede, simţea *ceva* indistinct mişcându-i un braţ, zbătându-se, ca şerpii mărunţi, blânzi, de casă, în căuşul claviculelor…" Şi Grig se lăsa pradă somnului, „uitându-se adesea la crucea catolică dăruită de Matei, atârnată în faţa ochilor, pe peretele de vizavi. Pe întinderea nopţii avea parte de linişte, visa peisaje calme, destinse, iar coşmarurile atunci când făcea pace cu *ea* dispăreau, devenind nu mai mult decât amintire". Odihna, în chip firesc, îl trezea la realitate şi „îi refăcea dorinţa de a-i veni de hac, deoarece, la trezire, înţelegea că fusese, iarăşi, tras pe sfoară. Ştia că *ea*, putoarea, nu-şi schimbă hatârul şi că, în esenţă, se comportă aidoma târfelor de lux: când vrea să obţină ceva de la tine, e pâine şi sare, s-ar întinde sub trupul tău ca să nu-ţi fie frig, te-ar adăpa cu propriul sânge dacă ţi-ar fi sete…, hm, asta, de bună seamă, până va obţine ceea ce vrea, după care, fără menajamente, te aruncă". Aşa cum de fapt *o* arunca şi el; de ce n-am recunoaşte? „Peste zi, uita de *ea.* Era din cale afară de ocupat: sera, legumele, fructele, căpşunele ce rodeau pentru a doua oară, un dar de care nu înceta să se bucure, şi asta nu numai pentru că avea o roadă bună, ci mai ales fiindcă

acesta era *un semn* că sera fusese ridicată sub auspicii prielnice. Prin urmare, totul va merge şi de aici încolo strună". Nu se putea păcăli la nesfârşit însă. Căci trupul *îi aducea aminte* de faptul că există şi că este, vai, obosit de-a binelea, oboseala aceasta nesemănând cu nimic din tot ce i se întâmplase până atunci şi „făcându-l să realizeze că unele lucruri îi scapă, îi scapă iremediabil, ca argintul viu printre degete, şi că soluţia pentru a le pricepe, pentru a găsi cifrul potrivit ce i-ar înlesni accesul…, nu se prea întrezăreşte". Cu toate acestea, Grig se trezea la *realitatea trupului său*, fiind încercat de un amestec tulburător de senzaţii, stări, căderi, urcuşuri, aşa încât „pendulând între spaimă, iubire, visul de a pricepe, iar şi iar, spaimă, înţelesuri dezvelite pe jumătate sau nici atât, între tentaţia de a se ascunde de Matei, de a nu-i deranja pe cei apropiaţi, şi dorinţa, rozându-l pe dinlăuntru, ca un şoarece prostuţ şi pornit, de a spune totul, ca la spovedanie, Grig încerca să-şi urmeze programul, renunţând să se mai frământe… atât cât se putea şi atunci când se simţea capabil să renunţe. Dincolo de tot acest ameţitor-năuc-enervant-încurajant carusel – un cockteil de senzaţii, stări, porniri, fantasme – Grig se arăta supefiat de conglomeratul de forţe adunate într-un timp scurt, redus, încercând să depăşească inconvenientele de moment şi, cum fac foarte puţini, să se bucure de fiece clipă, de fiecare zi, despre care tot spunea în gura mare – adică aşa cum se cuvenea – că sunt dăruite de Dumnezeu, şi atunci, nu e păcat să nu te bucuri, cu atât mai mult cu cât fiece secundă poate fi ultima, ultima…?!"

Moartea apare în versiune rilkeană aidoma unei entităţi uriaşe – „Moartea e mare./ Suntem ale ei guri râzătoare" – şi se confundă cu viaţa, câteodată, până la imposibilitatea de a fi identificată. În ultimul volum al tetralogiei brebaniene *Ziua şi noaptea – Jiquidi* – am văzut că „moartea, «sora noastră corporală», cum o numeşte Sfântul Francisc" reprezintă „un dor după un *cuplu,* un dor mai profund decât orice obişnuinţă sau necesitate, un dor ce ne intrigă într-un grad înalt, catastrofic nu rareori, o zeitate aproape". (s.a.) „În moarte suntem cu toţii egali" susţine, pare-se, ducele de Guermantes. „Sunt om şi pe nici un alt om nu-l consider bizar" afirmă Unamuno în evidenta-i capodoperă, *Sentimentul tragic al vieţii...*, un om „din carne şi oase, cel care se naşte, suferă şi moare – *mai ales moare* – cel care mănâncă şi bea şi se joacă şi doarme şi gândeşte şi iubeşte: omul care se vede şi pe care îl auzim, *fratele, adevăratul frate*". Bunica lui Marcel percepe moartea altminteri. Percepţia doamnei Amédée asupra morţii este *mediată* de către

nepotul ei. Astfel, dincolo de zbaterile, zvârcolirile, suferinţele bunicii, Marcel este acela care face efortul să se apropie de înţelegerea morţii: a morţii bunicii (opiniile doamnei Amédée ne vor rămâne accesibile parţial, în bună parte indirect, prin semne, surâsuri, iluminări, dar numai atât), a morţii ca finalitate, ca început de comunicare la un alt nivel. În viziunea marceliană, trupul bunicii este „domiciliul bolnav" ales de moarte „înainte de a-l ucide"; de aici, relaţiile stabilite între cele două *entităţi* altădată străine, identice cu cele existente între nişte vecini, trupul de carne având nu rareori un comportament de „chiriaş îndatoritor". Trupul lui Swann, „măcinat de boală" – constată Marcel în timpul seratei date de principesa de Guermantes – „nu mai este decât retorta în care se observă nişte reacţii chimice. Faţa lui era însemnată cu mici puncte de albastru de Prusia, care nu păreau să mai aparţină lumii celor vii, şi de pe ea se desprindea acel soi de miros care, la liceu, după «experienţe», face atât de neplăcută atmosfera unei ore de «ştiinţe»". Concluzia lui Marcel trasă în acest sens este de origine unamunoiană, înrudindu-se de departe, peste timpuri, peste curente şi diverse topuri şi mode, în acea „simultaneitate în «nemurire» a tuturor «operelor de artă», fie ele oameni, note muzicale sau pagini scrise", revelaţie pe care a avut-o hermannhesseanul lup de stepă şi pe care o rumineazǎ inspirat-pasional Ştefan Borbély (*Pornind de la Nietzsche*): „Energia plăsmuitoare a universului adaugă tot mereu noi şi noi «opere de artă» la cele deja existente, suspendate pentru totdeauna în «nemurire». Astfel, pagina aceasta, pe care tocmai o citiţi, e, din punct metafizic privind lucrurile, «contemporană» cu Dante, Sterne, Thomas Mann sau Nietzsche". Concluzia marceliană, aşadar, devine rudă de sânge scriptic şi cu cea tolstoiană: moartea este îngrozitoare. Să o formulăm, apelând la Proust, mai exact, la gura de litere a eroului nr. 1 din *În căutarea timpului pierdut*: „[Moartea – n.n.] este o cunoştinţă îngrozitoare, nu atât datorită suferinţelor pe care le pricinuieşte, cât ciudatei noutăţi a restricţiilor *definitive pe care le impune vieţii*".

Din catalizator, imbold al viului, moartea „cea bună", complicea, prietena, cu care convieţuim, zeitatea ubicuă devine *altceva, ea* se transformă iute, fulgerător, şi poate căpăta un mister, câteodată, malign, devenind, când şi când, purtătoare a semnelor îngrozitorului. Finitudinea îşi pierde din feminitatea benefică, dătătoare de viu, de viaţă, transgresând genurile şi transformându-se din femininul *la mort, moartea* în… *străinul* (la Albrecht Dürer:

Bărbatul din celebra gravură) contemplat de Marcel cu răceală şi spaimă: acel *străin* „este o cunoştinţă îngrozitoare", „bolnava face cunoştinţă cu străinul pe care-l aude forfotind în creierul ei. Fireşte, nu-l cunoaşte din vedere, dar îi deduce obiceiurile după zgomotele pe care le aude făcându-le cu regularitate. E un răufăcător? Într-o dimineaţă, nu-l mai aude. A plecat. Ah! Dacă ar fi plecat pentru totdeauna! Seara însă s-a reîntors. Ce intenţii are?" Urmând o logică secretă, masculinul ulterior se retopeşte însă, parcă se transformă miraculos – vorba lui Lucian Raicu: „N-o fi foc şi moartea asta!", citată de Nicolae Breban (*Trădarea criticii*) – preluând iarăşi femininul. Dar, vai, nu mai e vorba de moarte!, alunecările dificilei fraze proustiene sunt, de astă dată, înşelătoare: este însăşi existenţa care ne trădează, în vreme ce *străinul* ne fixează surâzător, ubicuu, descinzând din pâlnia invizibilă, manevrată de marele nimeni, „aceea pe care o zorim, de care nu ştim că e pe punctul de a ne trăda, este însăşi viaţa, şi, deşi nu o simţim aceeaşi, mai credem în ea, stăm în orice caz la îndoială până în ziua în care ne-a păsăsit în sfârşit". Între delicateţe şi exasperare, Marcel are o înţelegere a morţii care-l situează, rilkean aproape, între vârste, confundându-le şi aducându-l pe un *no man`s land*, unde, iarăşi şi iarăşi, viaţa şi moartea fac un soi de schimb de substanţe, se transformă clipă de clipă, viul celor din jur îmboldindu-ţi, multiplicându-ţi rezervele proprii de viu, întârziindu-te *aici* şi făcându-te, uneori, să tratezi existenţa altminteri, să reintri în încinsele-i magme vii altfel, făcându-te adică „să priveşti în «prăpastia lucrului mic»", să cazi „în universul elementar", în „fracţiuni de existenţă" şi „să descoperi, încet-încet şi cu infinită răbdare, încă o dată, elementele, «particulele», micile articulaţii din care sunt făcute obiectele. Dar şi actele, poate chiar şi procesele. O «răbdare» nouă, pe care trebuie s-o exerseze adultul pentru a reintra în existenţă, în propria existenţă". (N. Breban, *Profeţii despre prezent*) Acest exerciţiu brebanian, de *reintrare în propria existenţă* – nestrăin nici pe departe lui Minda (*Îngerul de gips*), de pildă, un model de „adaptare prin dezadaptare", un „model de deconstrucţie" – presupune, de bună seamă, o infinită răbdare, „o nouă răbdare" de a te apleca „asupra lucrurilor mici, a articulaţiilor aproape infinitezimale din care se fac acele acţiuni care ne-au intrat de mult în obişnuinţă şi reflexe". Cum este, de pildă, mersul. „Exemplul Ivasiuc", în această ordine de idei, descris cu lux de nuanţe de Breban în *Elogiul morţii,* constituie, firesc, un act de pedagogie superioară. Romancierul Alexandru Ivasiuc făcuse, după

cum relatează autorul *Buneivestiri,* „vreo cinci ani de puşcărie brutală stalinistă”. La un moment dat, Al. Ivasiuc îi povestise autorului *Elegiilor parisiene* despre modul în care se întorceau, după o zi de muncă la ocnă, deţinuţii, care, în timp, *re*descopereau mersul – un act normal, intrat în reflexe, neluat de obicei în seamă, altfel, povestea Ivasiuc, „mersul însuşi ar deveni o muncă, ar deveni teribil de obositor” – mersul, aşadar, pentru puşcăriaşii înfometaţi, obosiţi de moarte, se transforma, încetul cu încetul, într-un travaliu imposibil: „Eram atenţi la fiecare pas, ne concentram asupra celor mai mici, mai «neînsemnate» mişcări, fiecare metru câştigat era o măruntă şi repetată victorie, toată concentrarea creierului se aplica asupra pasului, a pendulării corpului, a mişcării braţelor, a apăsării şi a ridicării plantei, a păstrării echilibrului. Mersul devenea una din munci”. Se întâmpla oarecum ca în cazul „bolii ciudate” descoperite de Castor Ionescu, falsul, spuneam, mediocru, care constată, la un moment anume, că „îşi pierde viul”, şi *acea boală* este atât de insinuantă, atât de gravă, încât se manifestă inclusiv în timpul mersului, care trebuie musai *re*învăţat, şlefuit, revăzut, modelat oarecum până la cele mai insignifiante amănunte. Mecanismul care funcţionează în cazul muncii teribile a mersului redescoperit, conştientizat, mecanism descris formidabil de Ivasiuc şi în egală măsură de… Castor Ionescu – funcţionarul superior, ucenicul rebel al „doamnei din colonii” – este aplicabil, în opinia lui Nicolae Breban, atunci când îţi propui să *reintri* în propria-ţi existenţă, contemplând totul la o scară diferită, căutând să vezi – dincolo de generalitate – lucrul propriu-zis. Exemplul invocat de Breban, Hegel – căruia autorul lui *Don Juan* îi dă dreptate, când filosoful german susţine că „noi nu privim, nu contemplăm acele obiecte pe care ni se pare că le privim, ci cel mai adesea, categoria lor” – exemplul invocat, aşadar, e cu atât mai interesant, cu cât, adus în contextul menţionat de noi, dezveleşte o altă faţă a lucrurilor sau, mai exact – ne mişcăm cu atenţie sporită, milimetric aproape – pregăteşte fără reproş terenul pentru ca aceasta, faţa lucrurilor, *cealaltă faţă*, să se dezvelească. Să reînveţi să *vezi* obiectele propriu-zise dincolo de carcasa generalităţii, iar pe urmă, după multiple exerciţii, după acele *munci,* să deprinzi arta de a vedea cât mai adânc în oglinda carnivoră a propriului eu, a propriului sine, coborând milimetric acolo, cu atenţia încordată, adică aşa cum se coboară în Groapa Marianelor! „Arta e un război – scria Thomas Mann – o luptă extenuantă.” „Literatura e o luptă a caracterelor puternice” susţinea inimitabila Anna Ahmatova. Rilke se

referea, în această ordine de idei, la un soi de ascuţire nefirească a vederii, la un fel de *vedere înmiită*: „Încep să înţeleg, treptat, această viaţă, care pătrunde, cu ochii mari, în veşnic aşteptândul suflet. Această atenţie zilnică, starea de veghe şi solicitarea simţurilor orientate spre exterior, acest *a privi înmiit şi permanentul a privi în afara ta*. Acest a-nu-ne-însoţi al peisajului schimbător, *acest a-fi-numai-ochi*, fără să realizezi pentru cine. Această puritate a vieţii, această perpetuă stare de bucurie, fiindcă *întotdeauna se petrece ceva*, nu pentru că are vreo legătură cu propria personalitate, ci pentru că e mişcare şi schimbare. Ce mari devin ochii aici. Vor să aibă mereu întregul cer.” (s.n.)

Dar mai ales e nevoie să înveţi *să suporţi,* nietzschean, ceea ce vezi *acolo,* în gravul tău for lăuntric! Forajul acesta ontic, de bună seamă, se desfăşoară sub semnul atroce iubitului de noi sihastru de la Sils-Maria, care susţinea – citează, în propria traducere, Breban – următoarele: „Cât adevăr îndrăzneşte, cât adevăr suportă un spirit. Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea – credinţei într-un ideal – nu este obtuzitatea, eroarea este laşitatea”; „Nu avem, îndeobşte, curajul de a merge până la capăt într-o acţiune”, „nu avem curajul, îndrăzneala propriilor noastre calităţi sau idei”. Nietzsche îşi afirmă astfel caracterul profund umanist, mutând – cu vorbele lui Breban – „atenţia pe fiinţă”, punând accentual pe „adevărul fiinţei”, pe „realele capacităţi ale fiinţei, valorizând-o astfel” şi devenind, în consecinţă, „şi profet, poate cel mai neliniştitor şi înalt profet al vremii noastre, anunţând o altă «epocă» – cea a lui Zarathustra, a «supraomului»”, de fapt, precizează, nuanţând, iarăşi, Breban, o epocă „a omului singuratic, luptător cu sine şi cu toate stafiile sale, capabil de radicalitate, capabil de a-şi asuma destinul propriu”. Iată o definiţie captivantă, fabuloasă, a lui Zarathustra, a supraomului, din coasta căruia Nicolae Breban a cioplit personaje memorabile, personaje unice, de o indiscutabilă originalitate, cum sunt, bunăoară, Ovidiu Minda (*Îngerul de gips*), Castor Ionescu (*Drumul la zid*), Grobei (*Bunavestire*), Rogulski (*Don Juan*), Jiquidi sau acel atipic mesager straniu al viului, care ni se înfăţişează, volum de volum, preluând mereu alte feţe, aidoma unui ciudat de străin şi familiar în acelaşi timp Janus al modernităţii, un soi de neoromantic întârziat în tiparele veşnicei adolescenţe, iisusiacul Hergot (tetralogia *Ziua şi noaptea*), desprins din ilustra galerie edificată de Mîşkinii literaturii universale. Ori acel „nebun melodios”, o promisiune a unui supraom posibil,

Paul Sucuturdean, care deconstruind realitatea edificată de altcineva, glosa inspirat doct, într-un limbaj accesibil exclusiv câtorva indivizi, pe marginea *libertăţii de a fi* şi de a face cu tine însuţi *ce vrei*: „Cea mai înaltă formă a libertăţii posibile, să faci cu tine tot ce vrei, nu ce poţi, ci *ce vrei* (s. a.), ce-ţi trece prin cap, sau ce vrei să-ţi treacă prin cap...” (*Animale bolnave*) Urmărind logica pauliană în adâncurile-i spiralate, vei descoperi, într-un târziu, că această formă a libertăţii îţi este familiară de secoli lăuntrici, ceea ce nu te va împiedica să o reînveţi cu o răbdare mereu reinventată, zdrenţuită mereu. Ceea ce nu te va împiedica „să extragi poezia din adevărul cel mai apropiat”, să cerţi luna din Mogoşoaia, fiindcă, da, iubeşti – şi aproape că nu contează faptul că ai uitat pe cine anume! – iar arborii dezgoliţi pentru că, iată, au lăsat îngerii ploilor să şteargă, în plină iarnă, ultimele semne ale unor zăpezi-mesageri ai copilăriei brusc renăscute hölderlinian după „repaosul sfânt/ Dinaintea serbării? Teama ce-anunţă chiar Zeul?”.

Cum să nu ne întrebăm, atunci, odată cu Proust cel din *La prisonnière. La fugitive*: „Există oare un lucru mai poetic decât Xerxes, fiul lui Darius, care pune să biciuască marea ce-i înecase corăbiile?” Şi fără să găsim un răspuns, vom tachina îngerii de litere, care ne readuc, iar şi iar, în raza celor „scumpi zeilor”, a celor – cu vorbele autorului *Vârstelor vieţii* – care sunt „promişi de timp” sau, cine ştie, poate de iubirea de veşnicie:

„Să presimţi e plăcut, dar nu mai puţin dureros,
Şi sunt ani de când stau aici, şi trăiesc în iubire
Oarbă, de muritor, îndoit,
Mereu o pradă a duhului care

Din iubitoru-i suflet mi-aduce-aproape mereu
Neistovita lucrare, grav surâzându-mi mie,
Cel ce, biet muritor, mă sfiesc,
Spre copt purtându-mi curatele seve.”

De o fină, discretă spectaculozitate este reacţia mamei lui Marcel la *boalamoartea*, *viaţamoartea* propriei mame, căreia vrea să-i dea viaţă din viaţa ei: „Aplecându-se deasupra patului, cu picioarele înmuiate, pe jumătate îngenunchiată, ca şi cum prin umilinţă ar avea mai mulţi sorţi de-a izbuti să se împlinească darul

pasionat al fiinţei sale, ea pleca spre bunica toată viaţa ei, în faţa ei, ca într-un caliciu pe care i-l întindea, împodobit cu reliefuri de gropiţe şi de cute atât de pasionate, atât de dezolate şi atât de gingaşe, încât nu ştiai dacă erau săpate de dalta unui sărut, a unui suspin sau a unui surâs. Şi bunica încerca, la rândul ei, să-şi întindă spre mama-i faţa”. Spre finele capitolului dedicat stingerii doamnei Amédée, după încercările repetate de a o *reţine*, de a o întârzia, după cumplita scenă cu lipitorile şi veghea membrilor familiei, moartea îşi recapătă, în cele din urmă, valenţele feminităţii de îndată ce o ia pe bunica fără a lăsa un semn în afara chipului deodată modificat, cu surâsul cald, blând-sfâşiat de odinioară; „pe acest pat funebru, moartea, ca sculptorul din Evul Mediu, o culcase sub înfăţişarea unei fete”, aşa încât „dispăruseră, zbârciturile, zgârcirea, umflăturile, tensiunea, îndoiturile, pe care de atâţia ani i le adăugase suferinţa” bunicii. Suferinţei, bolii gustate, ruminate, încercate de Marcel din pruncie – la doar nouă ani, o criză cumplită de astm i-a provocat prima sufocare care l-a speriat pe taică-său, Achille Adrien Proust, profesor la Facultatea de Medicină, un celebru epidemiolog – iată, se adaugă una dintre lecţiile cele mai dure: confruntarea cu moartea, susţinută, descrisă cu oarecare sfială, cu umilinţă, sorbona „ochilor blânzi şi lichizi ca uleiul” ai bunicii, care, pierzându-şi vederea, apoi darul de a vorbi, auzul, învăţase să audă cu ochii şi să vadă cu toţi ochii trupului spiritual, îi cultivă deopotrivă junelui literat un soi de înţelepciune în disperare, făcându-l să se maturizeze şi pregătindu-l astfel pentru marea prietenie cu baronul Charlus, „inspiratul profet”, solul destinului său marcat de înfăţuirea unor lucruri mari. Boala, suferinţa, moartea, rătăcirea orânduindu-se în cercul acelor „necesare coincidenţe fericite şi multe lucruri imprevizibile pentru ca un om superior, în care doarme rezolvarea unei probleme, să ajungă să acţioneze în timp util – să ajungă să «erupă», cum se spune”. (*Dincolo de bine şi de rău*)

Relaţia cu bunica Amédée va continua oarecum şi după dispariţia fizică a acesteia, moartea fiind, de astă dată în percepţia lui Hans Castorp, „o mare forţă. Când te apropii de ea, te descoperi şi mergi cu pas cadenţat, în vârful picioarelor”. (Thomas Mann, *Muntele vrăjit*) Astfel, în răstimpul celei de-a doua – şi pare-se ultima – vizite la Balbec, unde se lasă purtat de „farmecul trândav al vieţii de băi la mare”, Marcel va rememora nu puţine scene de tandreţe trăite în preajma celei care i-a legănat melancoliile prunciei, învăţându-l o sumedenie de lucruri, coborând, încetul cu încetul, sub

zodia evenimentelor de nedescris, din perimetrul lax, incert al subconştientului. În această ordine de idei, fireşte, solul diafan al „lumii somnului" se dovedeşte a fi un dar inestimabil: „Lumea somnului (pe al cărei prag inteligenţa şi voinţa paralizate deocamdată nu mai puteau contesta cruzimea adevăratelor mele impresii [provocate de dispariţia fizică a bunicii – n.n.]), reflectă, refractă sinteza dureroasă a supravieţuirii şi a neantului în sfârşit refăcută, în *adâncul organic care ajunsese translucid, al viscerelor tainic luminate*". (s.n.) Universul subconştientului eliberează, previzibil, o doză consistentă de *i*realitate, căpătând un caracter fabulos, care, odată recreat, se retopeşte în funcţie de legile dominante în realitatea creată; altfel cum să interpretezi faptul că fabuloasa realitate creată de cineva în somn este aptă de a naşte suferinţa? În apele invizibile, învolburate de atotputernicul Hypnos „cunoaşterea lăuntrică atârnă de tulburările organelor noastre, accelerează ritmul inimii sau răsuflării, pentru că o aceeaşi doză de spaimă, de tristeţe, de remuşcare acţionează ca o putere însutită dacă este astfel injectată în venele noastre; îndată ce ne-am îmbarcat pe valurile negre ale propriului nostru sânge ca pe un Lethe lăuntric cu înşeptite cotituri ca să străbatem arterele cetăţii subterane, ne apar figuri mari, solemne, care ne întâmpină şi ne părăsesc, lăsându-ne înlăcrimaţi". E vorba, aici, de un cadru ontologic, prin intermediul căruia Proust reintră pe traseul de litere al uneia dintre obsesiile sale majore, şi anume că realitatea există, capătă aşa-zisa carnaţie numai dacă este creată: „Această realitate nu există pentru noi atât timp cât mintea noastră n-a creat-o din nou". Or, recreând, de fiecare dată, realitatea, volens nolens, păşim într-un „domeniu necunoscut", unde prezentul continuu înghite şi trecutul remodelat, ruminat iar şi iar, şi viitorul dibuit, trecut prin malaxoarele ontice ale imaginaţiei, în talmeş-balmeşul rezultat dictând legi, precepte pururi neînţelese, pururi absconse, rămase sub platoşul tainelor, funcţionând aidoma nisipurilor mişcătoare şi fiind situate sub semnul incertitudinii, al supoziţiilor, „căci intermitenţele inimii sunt legate de tulburările memoriei. Fără îndoială că existenţa trupului nostru, asemănător pentru noi cu un vas în care spiritualitatea noastră ar fi închisă, ne face să presupunem că toate comorile noastre lăuntrice, toate bucuriile noastre din trecut, toate durerile noastre sunt veşnic în stăpânirea noastră". Nimic mai eronat. Nimic mai fals: „Poate că e tot atât de greşit să crezi că ele fug sau se întorc. În orice caz, dacă rămân în noi, ele sălăşluiesc aproape tot timpul *într-un domeniu*

necunoscut, unde nu ne sunt de nici un folos şi unde chiar şi cele mai obişnuite sunt refulate de amintiri de un alt ordin şi care exclud orice simultaneitate cu ele în conştiinţă". Sau probabil că aceste mecanisme, laolaltă cu „toate comorile noastre lăuntrice, toate bucuriile noastre din trecut, toate durerile noastre", funcţionează, evident în anumite cazuri, *şi* în funcţie de *voinţa de putere* nietzscheană, definită sub semnul unei *mase de forţă,* „o masă enormă de forţă fără început şi sfârşit, o masă de forţă solidă ca bronzul, care nu devine nici mai mare nici mai mică, ce nu se epuizează, ci doar se modifică [...], o mare care se metamorfozează veşnic, care în sursa ei eternă revine cu ani de uriaşă reîntoarcere, cu un flux şi reflux al structurilor". (Nietzsche) La mijloc fiind un soi de mecanism organic, „un flux şi reflux al structurilor" de sorginte mereu necunoscută, aidoma bolilor mari asemuite cu Destinul. Aidoma *atingerilor* de *centrul* ontic, recoborârea în subteranele fiinţei. Aşa cum i s-a întâmplat lui Marcel într-un acces de tulburare a fiinţei, în vreme ce începuse să sufere de o oboseală cardiacă: „Încercând să-mi stăpânesc suferinţa, m-am aplecat încet şi cu băgare de seamă ca să mă descalţ. Dar cum am atins primul nasture al ghetei, pieptul meu se umflă, *plin de o prezenţă necunoscută, dumnezeiască,* mă scuturară nişte hohote de plâns, lacrimile începură să-mi curgă şiroaie din ochi". Starea de veghe aproape permanentă este similară cu pânda; a-ţi pândi *eul* din teama de a-l pierde în hăţişurile lumii acesteia înseamnă în realitate a-ţi veghea sufletul, modelându-l, potrivindu-l în funcţie de bătăile inimii şi în funcţie de candoare, da, acea calitate specială, acel dar atât de rar întâlnit, care în esenţă scapă definiţiilor şi care seamănă oarecum cu ceea ce Rainer, citat de noi şi cu alte prilejuri, numea „*puritatea vieţii*": „Încep să înţeleg, treptat, această viaţă, care pătrunde, cu ochii mari, în veşnic aşteptândul suflet. Această atenţie zilnică, starea de veghe şi solicitarea simţurilor orientate spre exterior, acest a privi înmiit şi permanentul a privi în afara ta. Acest a-nu-ne-însoţi al peisajului schimbător, acest a-fi-numai-ochi, fără să realizezi pentru cine. Această puritate a vieţii, această perpetuă stare de bucurie, fiindcă întotdeauna se petrece ceva, nu pentru că are vreo legătură cu propria personalitate, ci pentru că e mişcare şi schimbare. Ce mari devin ochii aici. Vor să aibă mereu întregul cer".

Incursiunile lui Marcel în hăţişurile labirintice ale *eului profund* sunt făcute în tentativa de a se elibera de uscăciunea sufletului. (Apropo, textura de o densitate imensă a acestui uriaş de

litere, este de o căldură indeniabilă, este – ca să apelăm la limbajul autorului *Buneivestiri* – mereu „umedă”. În ciuda metaforelor smulse din pulpa abstracţiunilor, peisajele epicului strict sunt împânzite de energia aceea specială, care dă viaţă textului, pe de o parte, iar pe de alta, de o sumedenie de amănunte concrete, cvasipalpabile, ce dau viaţă, iar şi iar viaţă construcţiei romaneşti, aşa cum în vreme ce contemplezi unele icoane, studiind detaliile, cutele, planurile, ai senzaţia că protagoniştii acestora respiră literalmente; performanţa aceasta – de a face eroii vii, mai vii decât nu puţini oameni, de a investi textul cu megatone de viaţă – nu-i este străină nici lui Dostoievski, Fiodor Mihailovici, de pildă, aspect în care marele epileptic rus excelează, de altfel, în vreme ce Thomas Mann, după vârfurile splendide, absolut splendide, lunecă, uneori, ici şi colo, într-un soi de ariditate stilistică, lucru care nu poate să nu se simtă mai ales la lecturile repetate.) Pentru a ocoli această capcană otrăvită – uscăciunea sufletului – spre uimirea lui, Marcel se trezeşte primind darul de a fi readus la viaţă de propria bunică plecată în lumea lui Caron; da, nimeni altcineva decât bunica Amédée îl salvează aşa cum făcuse această doamnă cu câţiva ani în urmă: „Făptura care-mi venea în ajutor, *care mă scăpa de uscăciunea sufletului,* era aceea care, cu câţiva ani în urmă, într-o clipă de deznădejde şi singurătate identice, *într-o clipă în care nu mai aveam nimic din mine, intrase şi mă redase mie însumi, căci ea era eu şi chiar mai mult decât mine* (vasul care e mai mare decât conţinutul şi pe care mi-l aducea)”. (s.n.) Asemenea demersuri ontologice – ca să ne exprimăm niţel pompos – sunt sprijinite de bună seamă de „realitatea vie” a doamnei Amedée, în pofida realităţii de sorginte psihopompă; „realitatea vie” este pururi recreată, din monotonie şi geniu, dintr-un soi de foame de viu, exersată în siajul unei viziuni politeiste; tot ce te ajută să o modelezi, rafinezi, creezi, fasonezi este, în chip firesc, binevenit, aşteptat, dorit, visat, în absenţa acestei *munci uriaşe* realitatea nu are cum să fie dotată cu ceea ce numim *viu* – despre care am scris atâtea pagini în incredibilul nostru eseu monografic *Religia viului,* avându-i ca protagonişti pe Nietzsche, Thomas Mann, Hermann Hesse, Breban, Berdiaev, Dostoievski, Tolstoi, Lev Nickolaievici etc. „Această realitate – susţine vizionar Marcel Proust – nu există pentru noi atât timp cât mintea noastră n-a creat-o din nou” şi este, fără îndoială, „o realitate de un grad nou”, necunoscută în esenţă, unde „legea o fac zeii”. (Ernst Bertram)

Elegii pentru Iris

Tensiunea epică – în chip previzibil pentru cineva familiarizat cu teoria auerbachiană a amânării acţiunii propriu-zise în scopul creşterii tensiunii – sporeşte şi în *Discipolul* un fascinant *bildungsroman,* în care fiecare personaj locuit sau nu de *foamea de existenţă,* aşteaptă revenirea în Ennistone – o localitate fictivă, din vecinătatea Londrei, departe de a fi provincială – a filosofului John Robert Rozanov, plecat din acest orăşel cu decenii în urmă în favoarea unei cariere de profesor universitar şi devenit, între timp, o somitate de renume internaţional. Unii îl consideră pe Rozanov un magician, alţii un vrăjitor sadea sau un formator de mentalităţi apt de a modifica, influenţând substanţial destine, iar ceilalţi… nu se sfiesc să-l taxeze drept un ciudat ori chiar un nebun, un iresponsabil pierdut, cu simţul moralităţii atrofiat ori un demon care intervine în existenţele altora după bunul său plac. Odată cu apariţia în tihnitul orăşel de provincie a marii somităţi, lucrurile, în loc să se simplifice, se complică şi mai abitir, deoarece, dincolo de stofa reală şi inventată în egală măsură de *magician al cuvintelor*, şi nu numai al cuvintelor (cum îi va spune, ascunzându-se după masca naratorului, dar şi expunându-se totodată, autoarea, irezistibila Iris Murdoch), în acest personaj polifonic aureolat de un nimb ubicuu al legendei, Rozanov, un nietzschean pur-sânge, stă deghizat şi un semizeu şi un individ demonic, extatic – în forul său lăuntric parcă s-ar război Apollo şi Dionysos – şi un ins stângace (calitate ieşită la iveală nu o dată şi poate că, în special, atunci când încearcă s-o căsătorească pe nepoata sa, Hattie, nu atât pentru a scăpa de ea şi, respectiv, de responsabilităţi, ci pentru a-i asigura un echilibru, protejând-o astfel), şi un erou extrem de practic. Lucrurile, aşadar, se precipită din ce în ce mai mult, se complică, tensiunile epice cresc, se învolbură, cu atât mai mult cu cât dificila „poveste” întortocheată a celebrului filosof se întreţese spectaculos-insinuant cu o altă istorie, la fel de încâlcit generoasă sub aspect romanesc: cea a fostului său ucenic dezertor – fuga-i a fost, apropo, generată de domnul profesor – George McCaffrey, romanul debutând cu o ceartă violentă dintre acest ins

măcinat, contradictoriu, aparent profund mediocru, violent, şi soţia lui Stella, o femeie superioară de o frumuseţe egipteană; scena în cauză culminează cu un accident soldat cu spitalizarea femeii, iar mai târziu cu dispariţia ei misterioasă, comentată cu asupra de măsură de ennistonieni. Sâmburele divergenţei liminare iscate între George şi Stella este – se putea, oare, altminteri? – Rozanov, care le-a fost profesor amândurora, demult, pe vremuri, *cu secole în urmă*, cum va preciza Stella într-un memorabil dialog purtat pe malul mării cu May Blackett, pare-se, actualul proprietar al casei de vacanţă a familiei McCaffrey, o vilă simpatică situată pe malul mării, unde clanul acesta îşi petrecea nu puţin timp, revenind pe malul mării după înstrăinarea drăguţei case dintr-un capriciu al lui Alex (mama eroului taxat de unii ca fiind malefic, demonic, iar de alţii, inclusiv de soţia sa fugară, drept un soi de erou al timpurilor noastre, „omul singur şi neputincios care devine apatic, apoi alienat şi respingător"). Tot aici, la un moment dat, se vede aproape întreaga familie care joacă, în murmurul senin, apoi din ce în ce mai suferind, supărat al mării, o piesă de teatru dramatică, soldată în cheie cvasibizară.

Cheia, imboldul, scenaristul şi regizorul multor întâmplări, accidente este nimeni altul decât filosoful Rozanov – o apariţie când spectaculoasă, intens aşteptată de toţi localnicii (deşi în trecut era considerat un individ oarecare, respins funciar de familiile *comme il faut*), când provocând dincolo de fascinaţie – în cazul lui George, una obsesivă, purtătoare de suferinţă şi resentiment – teamă, ba chiar nu rareori spaima cea mai pură; oare spaima nu e o teamă ajunsă în vârful său? Incapacitatea noastră de a cuprinde timpul este o limită, un mister insondabil ce ne înşurubează în fiinţă? În *Luntrea lui Caron* apare, la un moment dat, imaginea *peretelui opac*, sinonim cu familiara realitate văzută ca şi când ai fi după un glasvant sau cu kierkegaardiana *realitate de fum*: „Dacă ţi-a fi arătat cineva toate ce aveau să se întâmple, n-ai mai fi trăit. Într-adevăr, cel mai misterios lucru printre cele misterioase, este acest perete opac, pus între noi şi cele ce se pot întâmpla, prin aceleaşi locuri, cândva, în viitor. Iată în preajmă spaţiul, spaţiul plin de fapte şi lucruri, pe care le cuprindem cu ochii. *De ce nu cuprindem la fel şi timpul? E cu neputinţă să te gândeşti la aceasta fără să te cutremuri*". (Lucian Blaga) Stella e conştientă de influenţa irepresibilă exercitată de John Roberts asupra soţului ei; femeia cunoaşte resursele de altădată ale relaţiei ucenic-învăţător, când şi ea şi George, studenţi fiind, erau probabil la fel de atraşi de profesorul lor identificat cu un idol, ascultat cu luare

aminte, consultat adesea. Doar că Stella renunţă la filosofie aparent în favoarea lui George, spunându-i-se, de altminteri, că ea, juna studentă, este foarte bună în domeniul respectiv. Pe când George e descurajat de propriul învăţător, deşi i s-au recunoscut nu o dată meritele, calităţile. Faptul că George îşi ascultă în studenţie maestrul şi îndrumătorul devine, în plină maturitate de fier, de neiertat în ochii individului adult care face ce face şi alege – oarecum deliberat (instinctiv, susţine Stella) – să calce în străchini nu fiindcă el însuşi i-a dat odinioară ascultare, ci pentru că Rozanov l-a îndemnat să facă acest pas crucial ce-l duce la un soi de ratare. În acest nod tensional stă sursa unor multiple contradicţii, rupturi lăuntrice, epice, zbateri fără sens, fără finalitate, precum şi sâmburele în oglinda carnivoră a căruia George ezită să-şi recunoască slăbiciunea, incapacitatea de a lua de unul singur decizii şi, mai ales, de a-şi asuma consecinţele hotărârilor proprii. Astfel, în loc să-şi recunoască limita, *slăbiciunea funciară,* asumându-şi vina pentru eroarea comisă, pentru păcatul de a alege greşit – aidoma subteranistului dostoievskian, surcică din trunchiul căruia este şi acest erou pierdut – George se vaietă, se macină, se autodevoră, recurgând la accesele de „muiere isterică" caracteristice dragului nostru subteranist pierdut la jumătatea drumului.

„De ce trebuie ca eu să fiu întotdeauna cel care să sufere? E un adevărat *iad.* […] Sunt *otrăvit.*" – aceste cuvinte încărcate de veninul toxic al autodevorării vor reveni fie identic, cu variaţiuni insignifiante, fie modificate un piculeţ mai mult, pe întinderea întregii scene romaneşti, fiind menite să ne indice infernul, agonia, otrava în care îşi duce existenţa un individ relativ dotat numai fiindcă refuză categoric, ba mai mult, nici nu-i trece prin capul lui de „babă metafizică", iute cârtitoare, grăbită să refuze poverile fireşti, să-şi asume existenţa aşa cum este ea şi să încerce să se desprindă de „treburile lumeşti" atât cât trebuie pentru a-şi edifica un destin, profilat în faţa ochilor săi uimiţi, suferinzi, ca un soi de struguri consideraţi acri de vulpe numai fiindcă şiret pornita vieţuitoare nu e capabilă să ajungă la bogatele, gustoasele ciorchine. Desigur că apelăm la simplificări, transformăm prin reducţie un personaj polifonic ultracomplicat – un personaj în esenţă problematic – cu un hăţiş spiritual, sufletesc dificil, şi recurgem la aceste trucuri din apanajul iscusitului Hermes – cel ce meşterise din carapacea unei broaşte ţestoase o liră – din dorinţa de a-l pricepe, de a-i surprinde frământările *duhului lăuntric* în toate splendorile şi mizeriile sale,

care, *nota bene,* nu sunt puţine. În nimicnicia sa neputincioasă şi cobitoare, George McCaffrey – întortocheatul, zvăpăiatul, incapabilul de forţa de a urca până la crimă – conţine o doză apreciabilă de viu, deci, de umanitate, e adevărat, marcată nu o dată în sens negativ, stigmatizată de o nebănuită forţă cu accente, câteodată, violente. „Violenţa lăuntrică e o forţă, o magie, oamenii se tem de ea", susţine nietzschean stăpânul casei Maryvile. George McCaffrey atrage şi respinge în egală măsură, displace şi fascinează, înfurie sau înduioşează, însă niciodată nu te lasă indiferent; dimpotrivă, nu rareori, şi în pornirile-i, să le zicem, josnice, stârneşte surâsul complice, întrucât e, în adâncurile-i insondabile, clipă de clipă, pornit împotriva lumii, dar, înainte de toate, împotriva sa. George McCaffrey e un nihilist… cu porniri constructive, un erou care, teoretic vorbind, ştie ce anume să facă cu existenţa sa până în clipa în care păşeşte în *arena vieţii*, care, mai perspicace, mai inventivă, mai dură, mereu nedreaptă, hrănindu-şi la rădăcinile sale viul din apele nedreptăţii, negăsind un *teren puternic* în forul lăuntric mccaffreyan, îi dă toată fiinţa, planurile, visele peste cap, nelăsându-l, în consecinţă, să se aleagă decât cu o neagră furie asemuită cu agonia cea mai infernală, de care se face vinovat, în primul rând, fireşte, Rozanov, apoi la fel de vinovată e Stella care l-a ucis pe Rufus (un accident), iar dacă nu soţia lui, iute îi apare în raza privirii slabe, limitate altcineva.

Relaţia Stella-George e marcată de o profundă şi redundantă stranietate. (Apropo, în romanele masive, de cinci-şase-şapte sute de pagini – spre nemulţumirea nedumerită a unora dintre criticii autohtoni, înnămoliţi într-o conştiinţă formidabil de primitivă, provincială, limitată, exegeţi ce se complac, nu rareori (atenţie, în arealul unei majore literaturi tinere, rău cunoscută acasă, deloc cunoscută în lume), în comentarea unor nuvele de nici două sute de pagini, grăbindu-se să le taxeze, din mediocitate, din suficienţă şi lene opacă, drept romane, ca şi când n-ar avea habar de existenţa unor scriitori ca Dostoievski, Tolstoi, Stendhal, Hugo, Zola, consideraţi, nu-i aşa, depăşiţi! – aşadar, în romanele incredibilei Iris Murdoch se trăieşte cu intensitate maximă, adesea, ca pe o stranie scenă de teatru; exact ca în scrierile majore ale lui Dostoievski, personajele intră şi ies din diferite spaţii, de obicei, nu tocmai largi, se agită, vorbesc mult, vorbesc enorm, fără a avea senzaţia de saţietate, în intenţia de a se livra, monologhează, ura-iubirea succedându-se, câteodată, în arealul aceleiaşi pagini cu o repeziciune

buimăcitoare, surprinzătoare şi instructivă în egală măsură sub aspect pur epic.) Cuplul Stella-George, evident, este stigmatizat de moartea prematură a fiului lor, Rufus, de care, recunoaşte ea însăşi, e vinovată Stella, care însă, în momentul când e acuzat stâlpul casei de întreaga comunitate, nu-i ia nici barem o singură dată apărarea, preferând să se complacă în ipostaza unei martore mute, văduvite de dorinţa de a lua apărarea perechii sale de carne şi spirit. De la moartea în urma unui accident a lui Rufus, lucrurile iau o întorsătură dramatică; nimic nu se mai află la locul său, totul e perceput printr-o lentilă deformatoare. Fiul fratelui lui George, Adam, existenţa acestuia lipsită de griji sunt un reproş viu, prezent secundă de secundă la adresa neatenţiei Stellei, din cauza căreia, spuneam, s-a stins Rufus, dar nu exclusiv la adresa lipsei de luare aminte a acestei femei superioare, mândre şi orgolioase, care şi-a clădit viaţa, cuplul în funcţie de principiul *nec sine te, nec tecum vivere possum*, *nici cu tine dar nici fără tine nu pot trăi*. Încercând să-l înţeleagă pe George, analizându-i fiece mişcare, gând, Stella se împotmoleşte invariabil, căci perechea ei de o viaţă îi scapă, ca argintul viu, printre degete. Existenţa e complicată, de nesuportat, fiindcă George al ei e în preajmă, dar, în cazul în care el ar lipsi, în cazul în care el s-ar sinucide să zicem, viaţa ar deveni şi mai dificilă, şi mai complicată. În consecinţă, ipoteza de a pleca în Japonia, la tatăl ei, este inadmisibilă, întrucât astfel femeia şi-ar recunoaşte eşecul; retragerea în altă parte e la fel de nepractică, singura soluţie rămânând întoarcerea la George, care nici ea nu e bună la nimic.

Cercul spart se reface – în chip miraculos şi inexplicabil – la loc. Rotirea pe marginea aceluiaşi cerc se transformă într-o formă de demenţă, în care însă, paradoxal, ar putea fi găsită, cu puţin noroc, salvarea. Dar nu pentru George. Nici pentru Stella. Ex-studentul, care – din impulsuri analizate de şapte ori pe secundă şi neînţelese – îşi urmăreşte maestrul, încearcă să-l provoace, îl tachinează, îl boscorodeşte, îi scrie în intenţia de a-i clătina echilibrul, de a-l smulge din calmul ostentativ, imbatabil, în care se complace Rozanov. Dacă maestrul-vrăjitor nu mişcă atunci când fostul său ucenic îi face o vizită la domiciliu – evident, neanunţată – dacă filosoful nu are cum să reacţioneze la intruziunea georgeană în camera sa de la Institut, ei bine, în clipa în care ia cunoştinţă, vădit stupefiat, de cele două articole publicate în presa locală, în care este calomniat el, cărturarul celebru, e atacată şi nepoata sa, în centrul „dezmăţului" – în realitate un chef oarecare, iscat dintr-o suită de

neînţelegeri – situându-se fraţii McCaffrey, George şi Tom, înlăuntrul filosofului se produce o mişcare uriaşă („o mişcare de pendul” ar fi spus Auerbach), aptă de a-i pulveriza seninătatea, echilibrul, calmul olimpic, admirat de enninstonieni, făcându-l totodată să recurgă la o serie de gesturi, fapte ce frizează imprevizibilul în stare pură.

Pe toată întinderea acestui fascinant roman – o epopee a timpurilor noastre, construită cu ingeniozitate şi har – imprevizibilul se simte în apele sale. Astfel, George dintr-un presupus asasin îmboldit de porniri violente, se transformă, în urma „uciderii” lui John Robert Rozanov, într-un ins iluminat, senin, de o deschidere cvasitransparentă, da-da, el, care cocea, în ritmuri alerte, de neprevăzut pentru ceilalţi, o trăznaie după alta. Asasinarea filosofului, în realitate, nu e nici pe departe ceea ce este sau, mai exact, pare a fi, părintele Bernard – un alt personaj de o ambiguitate certă, nuanţată şi vie – este cel care îl asigură pe sucitul George, în timp ce maleficul erou e cuprins de un acces de cecitate pe fond nervos, că, de fapt, el, George n-a făcut decât să ucidă un individ… mort... de-a binelea, Rozanov înghiţind înaintea de venirea lui George un amestec preparat de un medic şi comandat cu o vreme în urmă de domnul profesor, pe când se afla în America, ceea ce, fireşte, înseamnă că sinuciderea fusese gândită din timp până la cele mai mărunte detalii. Dovada stă chiar în mâinile părintelui, care îi şi citeşte ucenicului răzbunător scrisoarea de adio a maestrului său. Imprevizibila Stella e primită după ieşirea din spital în familia cumnatului său, Brian, soţia căruia, Gabriel, este foarte amabilă, atentă, Stella, cu toate acestea, dispare şi, apropo, îşi construieşte fuga atât de meticulos, încât toţi, absolut toţi enninstonienii vorbesc de faptul că această femeie egocentrică, vie – de o frumuseţe egipteană, care crede în lucruri absolute, fiind de o rigiditate sentimentală demnă de pana shakespeareană! – a fost ucisă de propriul soţ, gest perfect justificabil în condiţiile în care George are de nişte ani buni o amantă, Diane, fostă prostituată devenită supusa servitoare a bărbatului aşteptat de o viaţă, de care, vai, la momentul potrivit, fuge la Paris… cu preotul Bernard, dintr-o pură simpatie prietenească nutrită faţă de acesta. Etc. Etc. Seria exemplelor ar putea continua nu fără succes. În romanele acestui strălucit scriitor care este Iris Murdoch – un personaj redutabil al literaturii engleze postbelice, descoperit de publicul românesc graţie eforturilor prietenei sale, eminenta traducătoare prolifică, Antoaneta Ralian, şi,

fireşte, datorită Editurii Polirom, care a publicat până la ora actuală şase romane din cele peste douăzeci semnate de scriitoarea engleză (*Discipolul, Marea marea, Oameni buni şi oameni de bine, Fiul cuvintelor, Capul retezat, Clopotul*) – nu există nuclee epice previzibile, personaje formate odată şi pentru totdeauna, ca să spunem aşa; din contră, eroii se formează din mers, ambiguitatea se simte la ea acasă, imprevizibilitatea perfect justificată de contextul narativ e în apele sale, chiar şi personajele secundare, nu puţine dintre acestea, devin memorabile prin atipicitate, prin farmec, prin… modul brutal, mai exact, vizionar, în care romancierul îi smulge din mediocritate. De aici, densitatea exemplară a romanelor. De aici, gradul de dificultate al textelor care se ţes ingenios, viu, eruptiv, una dintre supratemele dominante, spuneam, fiind iubirea. Un anumit tip de iubire: „Încă de la începutul carierei sale de scriitoare, scrie în paginile *The New York Times* Joyce Carol Oates, Iris Murdoch a asociat, cu o iscusinţă uimitoare, jocul umbrelor, al iluziilor, cu amalgamul de emoţii cunoscut sub numele de iubire romantică. În romanele ei ambiţioase, unice şi ingenioase, bărbaţii şi femeile deopotrivă se lasă orbiţi de acest joc. Se înrăgostesc, adeseori într-un chip violent şi iraţional, cad în mrejele unor personaje ce li se par deosebite sau extrem de puternice”. Cum se arată a fi – în *Discipolul* – Rozanov, în *Oameni buni şi oameni de bine* – acel straniu izolat, un epicentru din umbră al întregii naraţiuni, Willy Kost, sau actorul-protagonist din *Marea marea* – un roman considerat, pe bună dreptate, capodopera lui Iris Murdoch, cu nuanţa obligatorie, credem noi, nu singura capodoperă.

Înscriindu-se în prestigiosul trib iubit atroce de noi, trib din care ne revendicăm – şi afirmăm acest lucru răspicat, în gura mare, în condiţiile în care a-ţi recunoaşte influenţele, apartenenţa e taxat în pripă drept un semn de slăbiciune, iar a urma o *şcoală,* a învăţa de la un maestru, a devenit, vai, limbilor despicate, otrăvite, minţilor splendid de limitate ale decandenţei, o ruşine! – trib al dostoievskienilor şi nietzscheenilor (Herman Hesse, Rainer Maria Rilke, D.H. Lawrence, Thomas Mann, N. Breban, Nichita Stănescu), Iris Murdoch are un apetit neastâmpărat faţă de temele majore (relaţia maestru-ucenic, iubirea-moartea, voinţa de putere, ca să aducem exclusiv câteva pilde) şi totodată foamea de a construi cupluri memorabile, nu rareori, inegale, pestriţe, vesel-otrăvite, rotunde în dorinţa veşnic flămândă de a-şi găsi fericirea şi ratând-o când această plantă exotică, de o frumoasă stranietate magnetizantă,

e în plină floare. Stella-George, Gabriel-Brian, Diane-George, Tom-Hattie, Hattie-John Robert, Tom-Emma, Emma-Pearl (*Discipolul*), Kate-Ducane, Ducane-Jessica, Jessica-Willy, John Ducane-Judy McGrath (*Oameni buni*...) sunt câteva perechi spirituale de o formidabilă complexitate, adusă, câteodată, la paroxism de către autoarea care – aidoma unui spiriduş năbădăios, voluntar-inspirat – nu se mulţumeşte cu drojdia fiecăruia dintre eroi şi… o frământă, face schimb de substanţe miraculoase, inventează drăceşte, născoceşte neobosit, aducându-l, aşezându-l pe protagonist în alte situaţii narative, pentru a-l prospecta şi pentru a-i da, oricât de târziu, o şansă de a deveni el însuşi, de a se salva poate. Dacă trama epică cere musai acest lucru. Şi dacă…

John Robert Rozanov (*Discipolul*), născut în Ennistone, oraş, staţiune balneară din sudul Angliei, cu o „puternică identitate şi, s-ar putea spune, o puternică conştiinţă socială” – după cum precizează din capul locului naratorul – se reîntoarce în zenitul carierei sale acasă, din America, pentru a-şi scrie aici, spun gurile versate ale urbei, *marea carte de filosofie.* Imediat după ce se instalează în casa părinţilor săi, face necesarele aranjamente pentru a o aduce şi pe Hattie, nepoata sa dinspre fiica decedată, precum şi însoţitoarea acesteia, „câinele de pază”, Pearl. Relaţia Hattie-Rozanov este, de la bun început, cvasiinexistentă. Fata, rămasă în grija bunicului său, e timorată de acesta, îl vede extrem de rar, urmează cu stricteţe şcolile recomandate (a se citi, de fapt, impuse) de domnul profesor Rozanov, călătoreşte după voia bunicului etc., care reprezintă singura autoritate în existenţa ei, autoritate ce-şi impune voinţa de la distanţă, întrevderile cu domnia sa fiind rare şi dându-i un amestec de teamă şi dorinţa de a şterge repede putina. Cu toate acestea, domnişoarei de şaptesprezece ani nu-i lipseşte nimic, existenţa îi este asigurată de bunicul ei, care, de la distanţă, discret, categoric-autoritar, îi regizează destinul. Rozanov e perceput de Hattie nu atât drept o rudă, cât drept cineva impunător, masiv, un monstru, lipsit de căldură, blândeţe, capacitatea de a iubi, un monstru de care însă nu te poţi lipsi, fiindcă aşa au fost clădite lucrurile. Apariţia lui Rozanov, extrem de parcimonioasă, la reşedinţa celor două fete, la Papuc – casa de multă vreme nelocuită din grădina familiei McCaffrey – este, de fiecare dată, dacă nu de-a dreptul spectaculoasă, în mod cert, condimentată de spaimă, dorinţa de a fugi, discuţiile cu bătrânul

profesor având ceva din aerul unui început de tortură. Ce metamorfoză spectaculoasă însă se produce odată cu declanşarea mecanismelor furiei înlăuntrul profesorului celebru! Furie stârnită de cele două articole de o mârşăvie evidentă, publicate în foile locale, care-l fac pe filosof să se simtă vexat, jignit, dezonorat. Evenimentele se precipită; de altminteri, întreaga naraţiune se produce pe fundalul apelor balneare, se aud distinct clocotul, murmurul, clipocitul acestora, prevăzându-se, dintr-o clipă în alta, furiile vechilor mecanisme ce pun în mişcare întreaga staţiune. Pluteşte ceva în aer, ceva straniu, care face ca lucrurile, timpul, răbdarea, oamenii înşişi să-şi iasă… din ţâţâni; „S-ar zice că *toţi* s-au smintit în ultima vreme”, susţine Brian, fiind alături de Gabriel, în vreme ce ascultă fragmente din scrisoarea preotului Bernard, după plecarea sa în Grecia (pasaj de o formidabilă densitate epică). Faptele distorsionate, spicuite de Rozanov din cele două fiţuici de cancan, îl fac să privească şi să trateze totul dintr-un unghi substanţial diferit. Profesorul se simte înşelat, trădat, în primul rând de Tom, căruia îi oferă nepoata în condiţii extrem de stricte, pe de o parte, iar pe de alta, în scena „dezmăţului” de la Papuc, deduce filosoful, un rol-cheie îi revine vechiului său discipol nerecunoscut, umilit, George. Datele problemei sunt modificate, în arenă menţinându-se acelaşi clan demonic, McCaffrey – un soi de Karamazovi ai modernităţii – ba mai mult decât, membrii acestei blamate şi respectate în egală măsură familii intervin în existenţa domnului profesor, datele exploziei sunt, devin iminente. Furia însă aduce în actualitate *umanitatea* filosofului; da, gradul său de umanitate pururi reprimat, ascuns, ţinut „în culisele fiinţei”, ca şi când la mijloc s-ar fi aflat ceva demn de a fi blamat, ceva de rău augur. Profesorul apărut până în acel nod gordian al acţiunii drept un individ distant, inaccesibil, de o demnitate rece, scufundat în marea sa carte, un ins superior în mod cert, care îi tratează pe cei din jur drept nişte instrumente, potenţiali discipoli, profesorul care era cu totul şi cu totul altceva, nu rareori, un monstru sadea, neinteresat de nimic altceva cu adevărat decât de *cartea vieţii lui, filosofia lui*, şi tratând restul, lumea, fiinţele din preajmă ca pe nişte… anexe, ca pe un fundal, ca pe *o lume secundă*, brusc, se conturează drept un individ avid de iubire, un bunic de o căldură stângace, incapabil să-şi exprime sentimentele nutrite faţă de nepoata sa, scena în care încearcă să-şi ceară iertare şi recunoaşte că a greşit ţinând-o la distanţă pe Hattie, semănând, mai degrabă, cu o despărţire dintre doi amanţi aşezaţi în perimetrul unor mal attendu-

uri, când, în realitate, oricât de inteligentă şi perspicace ar fi frumoasa nepoată Hattie, ea nu este, de bună seamă, pregătită să înţeleagă *ce este* şi *în ce lume* există profesorul Rozanov.

„– N-am putea fi niciodată prieteni.

– Nu spune aşa ceva. Eu ştiu de unde provin toate astea, de la cartea dumitale. Eşti deznădăjduit din pricina cărţii pe care nu o poţi scrie şi atunci vrei să distrugi totul în jur, să nimiceşti orice a mai rămas."

Cert e că între bunic şi nepoata sa există o prăpastie. O prăpastie anihilată, e adevărat, foarte târziu, realitate pe care nu vrea nici în ruptul capului s-o recunoască filosoful Rozanov. Pentru că nu îşi mai doreşte acest lucru? A obosit? Renunţă la luptă el, tocmai el, marele gladiator ideatic, magicianul, omul superior admirat de atâţia inşi, detestat cu o putere nedezminţită, până la crimă, uneori, de alţii, de pildă, de George, căruia monstrul de litere şi cuvinte i-a anihilat demult încrederea în sine însuşi? Se consideră exprimat şi, în consecinţă, depune armele, aidoma unui laş, aidoma…? Transferate în lumea aşa cum e din universul filosofiei, calităţile, unele dintre ele (cum e, de exemplu, dorinţa de a fereca în albia definiţiilor orice mişcă, respiră, detaliu ce o nedumereşte pe zvăpăiata, pornita să repare totul adolescentă, comparată de bătrânul monstru socratic cu… diavolul), aşadar, unele din calităţile splendide, rare ale gânditorului, se transformă, sub ochii noştri, în limite. Totul este altfel, mereu altfel. Cine să înţeleagă? Cine *să vadă*? Să înţeleagă şi să vadă „realitatea de fum", agonia în care îşi duce existenţa domnul profesor, marele magician neîntrecut, neînfricat în faţa esenţelor, bărbatul puternic, fermecător, plin de forţă *acolo, în lumea lui,* nu şi în faţa propriei nepoate, când, vorbindu-i şi vrând mereu să curme discuţia considerată inutilă, se bâlbâie la propriu, cuprins, încolţit de suferinţă: „Sunt o victimă neajutorată… sunt ţintuit pe crucea mea şi ţip. Nu poţi să înţelegi, nu poţi *să simţi* diferenţa dintre noi? (s.a.) Tu vorbeşti, îţi munceşti mintea, încerci una, încerci alta, pentru a mă opri să te fac să suferi. *Dar eu trăisc într-o altă lume, într-o lume a suferinţei, eu trăiesc în prezenţa morţii.* […] Eu trăiesc în agonie. […] Nu-ţi pot spune ce iad e viaţa mea". (s.n.)

Izbit de *catastrofa* produsă, familiarizat cu „lumeasca" într-o măsură insignifiantă, perfect stăpân însă pe mijloacele puse la dispoziţie de „îngereasca" aflată la îndemâna marilor gânditori ai

lumii, John Robert se încăpăţânează să conserve inocenţa nepoatei sale şi, ca să-şi atingă scopul, recunoaşte că ar recurge la crimă: „Câteodată simt că vreau să te ucid, numai ca să te păstrez aşa cum eşti acum". Gonind-o pe Hattie, el, Rozanov, în realitate, vrea s-o protejeze de sine însuşi, fugind de sine însuşi. Astfel, dacă Ivan Karamazov, în dialogul situat înaintea poemului Marelui Inchizitor, îi mărturiseşte lui Alioşa, sfântului, curatului Alioşa: „Prin tine aş fi vrut de mine să mă vindec", Rozanov se vindecă de sine însuşi… prin fuga lui Hattie, mai exact, prin îmbrâncirea ei în braţele lui Tom, care, totuşi, totuşi, din nesăbuinţă, dintr-un fel de a fi iremediabil distrat, călcase cuvântul dat profesorului, nu păstrase discreţia absolută pe marginea înţelegerii făcute. Dar într-un asemenea context, pe un vârf tensional feroce, feroce, mai există, oare, ceea ce numim, în ordinea moralei lumeşti, prea lumeşti… trădare? Înverşunarea omenească, încăpăţânată, cu care Hattie vrea să-l readucă în realitatea aşa cum e pe John Robert, se loveşte, secundă de secundă, de faţa de gheaţă, de faţa monstruoasă, redevenită monstruoasă a domnului profesor:

„– Mi-ai *forţat* iubirea pentru dumneata… asta ai făcut… şi acum o ucizi pe loc. Mi-ai stârnit atât de multe sentimente… Te-ar surprinde să ştii cât de mult simt… ce simt acum… […] N-am mai simţit nimic asemănător înainte. […] nu te înţeleg, *deloc*! (s.a.)

– Are de-a face cu trecutul, Hattie. Când ţi-am spus ce n-ar fi trebuit să-ţi spun niciodată – ai dreptate aici – a fost de parcă ar fi căzut lama unei ghilotine. Nu mi-am dat seama pe moment. *Dar s-a oprit timpul în loc. Nu mai am timp* – vreau să spun, pentru tine. *E ca şi cum te-aş fi omorât. Vei rămâne întotdeauna la fel, dar moartă*". (s.n.)

Dialogul care, vai, continuă, spre furia calmă, egală, superioară a filosofului, spre disperarea tinerei, o fată aproape, seamănă din ce în ce mai mult cu o agonie, agonie în toiul căreia gânditorul asemuit cu o „uriaşă broască ţestoasă" – o arătanie suprafirească, un supraom, ce-a cutezat nesăbuinţa de a-şi sonda umanitatea profundă, profundă, mai profundă decât umanitatea a milioane de indivizi, nesăbuinţă iute regretată – se desparte, suferind, lăsându-se cuprins de o atroce suferinţă, se smulge din accesul de care s-a lăsat cuprins ca şi când ar fi fost supt de un vârtej plin de nebunească forţă; acces, vârtej ce-ar putea fi numite cu un singur cuvânt şi anume: *foamea de viaţa aşa cum e, foamea de a fi iubit şi de a iubi.* E limpede că, în ciuda inteligenţei sale sagace, Hattie nu

pricepe nimic din tot ce-i debitează bunicul ei, grăbit s-o oprească, să nu insiste, dornic s-o protejeze, îndepărtând-o; exact la fel procedează Castor Ionescu, da – zarathustrianul erou din romanul *Drumul la zid* – cu soţia sa, Florica, buna, calda, înţelegătoarea Florica cea care nu-l mai pricepe *pe cel de-al doilea Castor*, sinuciderea ei constituind în esenţă un refuz al *noului personaj care este Castor*, ba mai mult decât atât: un refuz de a-l înţelege, gestul ei făcându-ne să tragem din nou cu ochiul spre cărţile iubitului de noi Nietzsche, pentru a încerca să înţelegem modul ei, al Floricăi, de a iubi, şi pentru a-i da – încă o dată! – dreptate autorului *Ştiinţei vesele* atunci când se referă, în altă ordine de idei, e drept, la modul iisusiac de a iubi, stilul – de un radicalism lipsit de nuanţe, lipsit de măsură – de a iubi al Floricăi fiind întrucâtva – insistăm, întrucâtva – iisusiac (de bună seamă recurgem la această comparaţie păstrând proporţiile). În exemplul – invocat de noi şi cu alte prilejuri – „sfintei vieţi a lui Iisus" Friedrich Nietzsche vede „unul dintre cazurile cele mai dureroase de martiriu datorat *cunoaşterii asupra iubirii*: martiriul inimii celei mai inocente şi mai avide, pe care nu o mulţumea iubirea nici unui om, care *cerea* să iubească, să fie iubită şi nimic altceva, o cerea *cu asprime, cu nebunie, cu teribile accese de furie împotriva acelora care îi refuzau iubirea*". (s.n.) După Nietzsche, legenda biblică a lui Iisus este „istoria unei sărmane făpturi nemulţumite şi insaţiabile în iubire, care a fost nevoită să inventeze iadul pentru a-i trimite acolo pe aceia care nu *voiau* să o iubească – şi care, ajungând în sfârşit la cunoaşterea asupra iubirii omeneşti, a fost nevoită să inventeze un zeu care să fie numai iubire, numai *putere* de a iubi – care să aibă îndurare faţă de iubirea omenească, atât de săracă şi de neştiutoare! (s.a) Cel ce simte astfel – conchide într-un limbaj de o luciditate atroce filosoful german, fiu de preot – cel ce cunoaşte iubirea în felul acesta – *caută* moartea". (s.a.) Numai un mare bărbat profund rănit, spuneam alte dăţi, cu inima macerată de harpiile solitudinii, un bărbat înseta monstruos de iubire şi neavând parte de ea, are forţa de a iubi astfel, deghizându-se după masca denigratoare a sentimentului; numai gurile unei mari iubiri rănite, păstrată sub sigiliile secrete, pot striga astfel în ţara aspră a singurătăţii flămânde de curăţenie, de depăşire de sine; altminteri cum să decriptezi ultima aserţiune care urmează după citatul reprodus adineauri? „La ce bun însă să cercetezi *astfel de lucruri dureroase*? Presupunând că nu eşti obligat să o faci". (s.n.) De bună seamă, creatorul voinţei de putere încearcă să se ascundă, arborându-şi, din pudoare, o mască după alta.

Răsturnând lucrurile, nu avem cum să nu devoalăm *ce anume ascunde* atroce iubitul de noi Nietzsche: însuşi creatorul supraomului Zarathustra este făptura „insaţiabilă de iubire", acesta e unul dintre motivele pentru care monahul de la Sils-Maria îşi vede nu o dată chipul reflectat în ochii Fiului Tatălui, identificându-se cu Iisus, în *Ecce homo,* bunăoară, faţă de care, în realitatea-i profundă, *ascunsă,* nutreşte sentimentele cele mai pioase, cultivate din fragedă pruncie de tatăl său, pastor luteran! „În faţa noastră se află un destin hamletian – scrie, vădit tulburat în faţa primei sale iubiri, Thomas Mann – destinul tragic al unei cunoaşteri ce-i depăşeşte puterile. Care impune stimă şi îndurare. «Cred», spunea Nietzsche cândva, «că am ghicit câte ceva din sufletul omului superior – *poate că oricine* care îl ghiceşte pe acesta *este sortit pieirii.*» (s.a.) Şi pe el l-a dus la pieire, iar atrocităţile învăţăturii sale sunt într-o asemenea măsură străbătute de o suferinţă lirică nesfârşit de mişcătoare, de priviri pline de dragoste, de ecourile unui melancolic dor de roua iubirii, care să umezească ţara aridă, lipsită de ploi, a singurătăţii sale, încât nu mai pot stârni dispreţul sau dezgustul faţă de această imagine a lui Ecce homo".

Florica Ionescu nu-l acceptă, spuneam, pe *noul Castor* pe care ea cea care l-a iubit teribil ar trebui să înveţe să-l iubească *altminteri,* adică să se metamorfozeze ea însăşi. Refuzul de a-l iubi altfel pe *ultimul Castor* este echivalent cu refuzul de a se schimba pe sine însăşi, de a accepta *noua realitate*. Iar modul în care îl iubeşte, modul în care „*cunoaşte iubirea în felul acesta*" – ca să-l cităm pe Nietzsche – denotă faptul că perechea de carne a lui Castor, de fapt, căuta de mult moartea. Ironia neagră este că, în lungile-i retrageri pentru a studia textul Sfintei scripturi, Castor descoperă un lucru esenţial legat de învăţăturile iisusiace, şi anume: Legea Iubirii, o lege revoluţionară, prin care Iisus îi îndemna pe alumnii săi să-şi iubească aproapele ca pe ei înşişi. Lege după care vor fi recunoscuţi ucenicii lui pretutindeni, oriunde s-ar afla.

…Paginile în care filosoful se ceartă cu Hattie sunt de o frumuseţe *nelumească,* sălbatică în profunzimea lor de neatins, şi, în chip cert, fantoma vie a acelui eremit de la Sils-Maria, Friedrich Nietzsche, planează înlăcrimat senină peste ele, zăgăzuind şi dezvelind în egală măsură uriaşa iubire, enorma umanitate ce străbate din magma lor încinsă. „Noi nu suntem oameni buni şi tot ce putem

spera este să fim blânzi, susţine un alt om superior, un însingurat straniu irismurdochian, Willy (Iris Murdoch, *Oameni buni şi oameni de bine*), să ne iertăm unii pe alţii şi să iertăm trecutul, să fim iertaţi, să acceptăm iertarea şi *să ne întoarcem iarăşi la ciudăţenia frumoasă şi surprinzătoare a lumii.* Nu-i aşa, copila mea?" (s.n.) Doar că Rozanov, deşi fusese, la un moment dat, încolţit de dorinţa de a se apropia de nepoata ei, de a locui sub un acoperiş cu ea, reparând astfel înstrăinarea construită cu acribie mai bine de cincisprezece ani, deodată ucide pornirea de adineauri, întoarce spatele „ciudăţeniei frumoase şi surprinzătoare a lumii", alegând lumea sa, realitatea-i pasionată de marii filosofi, unde nu mai găseşte jerba de sensuri şi intensa-i pasiune de altădată, iar golul uriaş iscat îl împinge să aleagă, pe urmele iubiţilor stoici, moartea, moartea cu care a trăit într-o laborioasă vecinătate perspicace de când s-a ştiut respirând pe „celălalt versant" – Castalie desemnată exclusiv puţinilor aleşi dintre toţi aleşii.

(2008 – 2010)

II. Religia viului

„«*Şi uite ce se întâmplă acum, îşi spunea el. E imposibil. E imposibil, dar aşa e. Cum aşa? Cum să înţeleg*?» […] //*Şi el nu putea să înţeleagă şi se străduia să alunge acest gând, ca pe unul mincinos, incorect, maladiv, înlocuindu-l cu alte gânduri, corecte, sănătoase. Gândul acesta, care nu mai era doar gând, ci părea să fie realitatea însăşi, revenea însă din nou şi din nou, şi se proţăpea în faţa lui.//El invoca pe rând, în locul acestuia, alte gânduri, în speranţa că va afla în ele sprijin. Încerca să revină la raţionamentele anterioare care, odinioară, îl feriseră de gândul morţii. Dar – lucru ciudat –, tot ceea ce odinioară îl ocrotea, ceea ce disimula, anihila conştiinţa morţii, acum nu mai avea efect.* […] Ea *se ivea, dar el mai spera ca* ea *totuşi să dispară*; *fără să vrea, devenea însă atent la durerea lui – era tot acolo, într-o parte, îl sâcâia, şi acum nu mai putea uita de* ea, *iar* ea, *de-acolo, din spatele florilor, îl privea ţintă. De ce toate astea*?"

Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*

„[…] *adevărata «viaţă vie»* […] *este tratată drept o muncă, aproape un fel de slujbă.* […] *Noi nici măcar nu ştim unde-o mai fi trăind viul acum, nici ce-i el, nici cum s-o fi numind*".

F.M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*

„*Dacă eu sunt mort, ei nu pot fi vii, doar muribunzi. Iar dacă ei sunt morţi, atunci eu mă pregătesc să mor, ceea ce înseamnă că sunt încă viu şi există boli atât de lungi, încât durează o viaţă şi se confundă cu însăşi viaţa."*

Nicolae Breban, *Drumul la zid*

Între viaţa cea „rea”
şi moartea cea „bună”

„Tot ce înseamnă viaţă”

Ce este, ce poate fi *viul*? E desăvârşitul echivalent al existenţei sau, făcând parte din ea, din existenţă, *viul* se deosebeşte vădit de „substanţa” acesteia (Jung îi spune *energie psihică*), alcătuind un fenomenal istm, greu de prins în chenarele unor definiţii şi, cu toate acestea, rămânând a fi un *ceva* fără de care se poate trăi bine mersi, însă totuşi, în esenţă, fără *acel* ceva viaţa se circumscrie capricioasei zodii a imposibilului? Ca să ajungi să plonjezi prin viaţă, prin viaţa adevărată – despre care tot perorează entuziast-lehămetit-labirintic subteranistul dostoievskian – deci, ca să treci, iar şi iar, prin focul, paradisul, purgatoriul şi iadul *viului*, e musai să te readuci faţă către faţă cu moartea, e neapărat să exişti – secundă de secundă – pe orbitele *eului tău profund* (Proust), învăţând-o, urmărind-o, amuşinând-o, măsurând-o, tremurând în „măruntaiele fiinţei” (Nietzsche), locuind-o şi lăsându-te locuit de *ea*, de moarte? *Viul*/viaţa durează tot timpul ori au sincope, pauze de respiro, şi lupta pentru revenirea în albia lor ontologică este inevitabilă, sălbatică, inumană? Care este, în definitiv, relaţia dintre viaţă, moarte şi aşa-numitul *viu,* ce nu ne dă pace, ne tachinează, ne suge conţinutul fiinţei – aşa cum şerpii golesc de conţinut, cu infinită delicateţe sagace, de ucigaş, oul găsit în cuibul abandonat de păsările-părinţi – se încăpăţânează să nu ne redăruiască liniştii, ci ne azvârle, la fiecare răscruce a existenţei, într-o încăierare, în ultimă instanţă, de neînţeles? Toate aceste întrebări, de bună seamă dificile, reformulate, regândite fie inspirat, fie poticnit (cum să nu te poticneşti, când înaintezi – pândit de multiple pericole – pe teritorii minate, realizând

că ai nevoie de mai multe arme, de cel puţin câteva drumuri, însă pe măsură ce le alegi, le distingi, le pipăi cu antenele inteligenţei, ale instinctului cultural, pe măsură ce le calculezi – de fiecare dată, oho, greşit; dacă însă în eroarea ta se ascunde adevărul, unul dintre adevăruri? – gradul de utilitate, îţi dai seama că altele sunt armele, cu totul altele drumurile?!), întrebările, aşadar, te readuc, neîndoielnic, la marile texte, în care interogaţiile menţionate sunt puse fie direct, fie prin mijlocirea unor probleme *blestemate*, dar şi – poate în primul rând – a temelor majore, care te reaşează în matca celor trei obsesii convergente, înrudite, legate în subterane prin multiple fire invizibile: *viaţa, moartea, viul* – obsesii esenţiale, problematice, care se revarsă – ba aidoma unor râuri de munte capricioase, năvalnice, imprevizibile, cu pante abrupte, cu maluri stâncoase şi leneşe, ba aidoma unor fluvii de câmpie, apele cărora se rostogolesc studiat, încet, fluvii cu albii imprevizibile, domoale şi dulci, cu maluri înţesate de păpuriş, ierburi încâlcite, arbuşti, animale cu toate instinctele în alertă – într-o singură, uriaşă religie –: religia *viului*; viul pentru care eşti obligat să lupţi, pentru a redobândi viaţa adevărată, viul spre care tinzi pentru a păstra fidelitatea faţă de tine însuţi şi faţă de idealurile adolescenţei, viul spre care accezi, pregătindu-te astfel pentru – cu genialele vorbe ale pustnicului de la Sils-Maria – marea boală: destinul, de care puţini sunt apţi cu adevărat şi pentru care – e de la sine înţeles – exclusiv aleşii au instinct, organ, *chemare*.

Dar să lăsăm pathosul, deşi gravitatea temelor enunţate, da-da, îl impune; pathosul cel ce se simte ca peştele în apele culturilor mari. Să lăsăm gravitatea, cu toate că *ruptura* intervenită în destinele unora dintre personajele despre care urmează să vorbim în însemnările de faţă, te obligă întrucâtva – dat fiind fericitul dramatism al situaţiilor romaneşti – să adopţi gravitatea ca mijloc, ca *instrument.* Cum să nu fii grav, când, urmărind soarta de duzină a unui Ivan Ilici, vezi că, dintr-odată, în urma unei *banale căzături*, în urma unor examene medicale, cu diagnostice verificate şi răsverificate, confirmate, ulterior reconfirmate, tristul protagonist realizează fulgurant că nu e vorba de nici un fel de boală în sensul propriu-zis al cuvântului, ci de moarte e vorba; da, moartea e cea care se instalează cu impudoare făţişă, volubilă, în pierdutul său for lăuntric şi răstoarnă toate concepţiile lui de individ ce a maimuţărit, pe întinderea întregii sale existenţe nemernice, de nimic, inşii *comme il faut*? Ca în urma unui

cutremur ontic, noţiunile, preceptele vehiculate, susţinute, apărate pe parcursul mediocrei, netrebnicei sale vieţi, se răstoarnă, îl dau peste cap, îi fac praf şi pulbere liniştea, echilibrul, ternul existenţial. Un zeu îndărătnic, riguros şi încăpăţânat în felul său de a fi terifiant de *viu,* îl aduce faţă către faţă cu problema cea mai gravă, şi anume cu fulgerătoarea conştientizare a gradului de netrebnicie a existenţei proprii; da, Ivan Ilici realizează – în urma unei enorme pânde din catacombele fiinţei sale – că el n-a trăit cum trebuia să trăiască, prin urmare, totul fusese fals în viaţa sa, şi soţia lui, şi copiii, şi slujba, totul pluteşte într-un aer insuportabil: al minciunii, al prefăcătoriei, dar principala ratare îi aparţine lui, el însuşi – întâi de toate, el – şi-a ratat existenţa. Acest catastrofic-salvator adevăr tristul erou îl înţelege spre finele zilelor, traversând hăţişurile eului său profund, când pricepe *totul,* aproape totul, fulgerător, în vreme ce *moartea* îl pândeşte clipă de clipă, iar el, zguduit de lumina celui din urmă adevăr, îi face loc înlăuntrul său, o acceptă, deşi clănţăne din dinţi de frică, de groază în faţa ireparabilului lucru care se petrece cu el, *în* el… Cum să nu recurgi la gravitate, când îl urmăreşti cu pumnii strânşi (de ciudă, de greaţă, de compasiune iute reprimată) pe subteranistul dostoievskian – ciob din vasul simbolic, alcătuit de nihilişti şi de oamenii de prisos ce populează simptomatic literatura secolului al XIX-lea cu inşi maturi, chinuiţi, în aburii retardaţi ai adolescenţei, de „blestematele probleme” privind sensul vieţii, (in)existenţa lui Dumnezeu, instaurarea adevărului universal etc. – angoasatul subteranist, incapabil de a-şi schimba viaţa, de a provoca rezervele de *viu*, pentru că se descoperă la jumătatea drumului inapt să opteze pentru ceva concret şi să urmărească opţiunea sa cu rigurozitate, pasiune, exersate în timp; da, aşa se regăseşte mereu gâza asta metafizică: între două gesturi neduse până la capăt, între două gânduri ce se bat cap în cap, între două fapte abia atinse de aripa dorinţei de a le rotunji – ceea ce nu-l împiedică, la finele contradictoriilor sale disertaţii incitante, să recunoască, oho, că noi, cu toţii, ne-am dezobişnuit de viaţă, precizând că ne-am dezobişnuit de viaţa adevărată, nu mai ştim ce gust are *viul*, ce este acesta şi unde poate fi găsit? Cum să nu recurgi şi la alte instrumente – nu spunem arme – decât gravitatea, pathosul, când asişti la atâtea şi atâtea rupturi destinale, înaintări labirintice, renunţări, sacrificii, drame întortocheate, lunecări în abisul vieţii adevărate? Şi toate acestea pentru ce? În ce scop? Thomas Mann, după ce „îşi îmbolnăveşte”

iubitul erou, Hans Castorp, la propriu, şi îl întârzie la sanatoriul Berghof, după ce îl lasă se fie îndoctrinat ba de Naphta, ba de Settembrini, îl duce într-o excursie pe munte, unde acest tânăr aparent necopt – surcică din trunchiul burgheziei germane – trăieşte câteva fragmente de timp de neuitat în intimitatea brutală a morţii; în realitate, acolo, sus, se desfăşoară un fabulos carnaval al vieţii şi al morţii!, la care vom reveni negreşit – care îl sileşte să facă o definitorie opţiune. Hermann Hesse îi oferă protagonistului său, Josef Knecht, cel ce alege „o orgolioasă izolare aristocratică", o educaţie aleasă în mult iubita lui Castalie – mica republică a spiritelor elitiste, construită în plină „epocă foiletonistică" – pentru ca, după împlinirea unui destin singular, de om al spiritului, să-l însoţească pe munte, laolaltă cu ucenicul său, Tito Designori, în văzul căruia împlinitul aristocrat care şi-a înzidit întreaga existenţă în obsesivul *joc cu mărgele de sticlă* – o metaforă a timpului, a desăvârşirii nietzscheene de sine – se îneacă în apele de gheaţă ale râului de munte, amestecul brutal de viaţă şi moarte împingându-l pe junele alumn să-şi urmeze Maestrul în spirit, să-şi facă literă de lege din nevoia de a construi un destin ce dă „largi fiori de sfânt mister". Nicolae Breban o radicalizează pe E. B. „făcând-o" iniţial să se omoare sentimental vorbind, iar după aceea fizic – pendularea între viaţă şi moarte pentru această cvasiadolescentă fiind ucigătoare – deoarece această stranie jună are caracter, iar, după Nietzsche, „cine are caracter, are o trăire-tip care se repetă mereu"; Castor, acceptând, după o suită de ezitări ultraîntortocheate, că este afectat de o stranie boală extrem de rară – pierderea energiei psihice, scurgerea *viului* din vasul trupului psihic – recurge la multiple exerciţii pentru conservarea energiei lăuntrice – exerciţii spirituale, făcute în siajul lui Ignaţiu de Loyola, al Sfântului Augustin, al hermann--hesseanului Narziss – după care iisusiacul erou se radicalizează, recurge la fugă ca singura modalitate de a redobândi existenţa adevărată; Grobei se transformă – dintr-un mărunt şi zelos funcţionar de provincie – în propagatorul *viu* al legendei maestrului său, Farca, legendă care parcă îi soarbe acea ciudată substanţă interioară, „viul", până îl înghite de tot, astfel încât, pe măsură ce mitul maestrului prinde viaţă, Grobei Traian Liviu se stinge, conţinutul său lăuntric e transferat întru revivifierea şi transsubstanţializarea mitului etc. Exemplele, spicuite din acelaşi areal subiectiv al romancierilor nordici – iubiţi de noi, recitiţi, urmăriţi fără să fi avut vreodată ceea ce se numeşte, îndeobşte,

saţietate – previzibil, abundă. Şi vom reveni, se înţelege de la sine, la cele enunţate schematic, aducând, evident, altele.

Până să recurgem însă la completări şi nuanţări, la desfăşurări iminente şi analize aplicate pe text, ne întrebăm – deoarece nu ne putem abţine să nu ne întrebăm (şi nici nu trebuie!) –: ce se întâmplă cu toţi aceşti şi alţi stranii eroi inexplicabili, care în primele pagini ale universului epic duc un mod de viaţă perfect firesc, normal, cum se spune, o existenţă medie, au serviciu, unii dintre ei, familie, o misie exactă, sunt ancoraţi într-o cotidianitate perfect calculată (ne este viu în memorie programul urmărit cu acribie de pacientul thomasmannian ori programul gândit până la cele mai aparent insignifiante amănunte de Grobei sau de Castor, de pildă), şi, deodată, în urma unui declic bine pregătit de romancieri, parcă totul se răstoarnă, pământul romanesc fuge de sub picioare, vechile noţiuni şi concepte legate de existenţa propriu-zisă se clatină din temelii, intervine *ceva*: nu totdeauna sesizabil de la bun început, oricum, *ceva* insinuant, care parcă surpă din interior structura paradigmatică a acestor personaje, le modifică unghiul de percepţie, le clatină din temelii fiinţa, încât fiecare dintre ei năpârleşte pe dinlăuntru, se metamorfozează radical, vecinătatea morţii radicalizându-i, otrăvindu-i, schimbându-le componenţa sângelui, conţinutul de odinioară al personalităţii. Fiecare dintre ei – fie acesta Josef Knecht, fie Hans Castorp, fie Castor Ionescu, fie Minda, fie subteranistul dostoievskian, fie Ivan Ilici, fie Herrlich sau Herrgoth, cel în care prinţul Callimachi descoperă (după moartea repugnantului uneori, ridicolului alteori, uleiosului, cheliosului personaj) zeul! – trăind până la un punct într-o realitate dată şi fiind adaptaţi în esenţe acestei realităţi aparent mediocre, ba chiar fiind mulţumiţi, fericiţi cu ea (ca, de exemplu, Ivan Ilici sau ca surâzândul Castor cel harnic în fericirea sa), ca şi cum s-ar fi trezit într-o altă realitate… nu vreau să spun superioară (deşi aceasta superioară e!), cât net, substanţial diferită. Diferită în esenţe. Succesiunea celor două realităţi se schimbă, cea de-a doua – abia iscată, abia pâlpâindă, câteodată – se fortifică, prinde putere şi o invadează pe prima, care păleşte, devine secundară. Cea de-a doua realitate capătă un sens, o indicibilă greutate, cucereşte vădit teren în sufletul eroilor, încât nu numai că se schimbă ei înşişi – stând faţă către faţă cu moartea – nu numai că îşi modifică radical existenţa, ci, transformaţi în suprapersonaje emblematice, au exemplara forţă de a-i schimba, câteodată, pe

ceilalţi, au rara putere de a-i modela, transformându-se – sub ochiul rapace, neiertător şi rareori credul al lectorului – în vectori modelatori de caractere, de conştiinţe. Fabulos este – în aproape fiecare dintre cazurile pomenite – că întregul proces al metamorfozării se petrece sub ochii noştri, încât noi vedem cum, treptat, de sub mâna scriitorului care descria un funcţionar oarecare, ce curtează – cazul lui Grobei – inspirat şi inventiv, exagerat de inventiv, o midinetă, e adevărat, frumoasă, de provincie, se iveşte parcă acelaşi funcţionar şi, totuşi, cu totul altul –; cantitatea de pasiune uşor plictisită, uşor studiată, investită în Lelia, se augmentează, creşte, se intensifică, capătă duritatea de metal a icebergurilor, mişcate din loc de zei de gheaţă subterani, neiertători, şi se varsă – pasiunea, aşa cum e substanţializată, cristalizată – imprevizibil, de necrezut, în mitul lui Farca.

Ce se întâmplă, aşadar, cu aceşti eroi aparent obişnuiţi, aparent mediocri, marcaţi de o stranietate ascunsă, mascată, purtători, de la un timp romanesc încolo, ai viului, deveniţi oarecum deodată vii temple ale unor alţi zei, sălaşe ale altor misiuni? Cum se explică faptul că, de la un timp epic încolo, ei percep altminteri existenţa de care fuseseră, până la o vreme, de departe, mulţumiţi?; ca şi cum cineva se strecoară în mintea şi sufletul lor, mai întâi, pe vârful picioruşelor de porumbel – cum vin în viziunea lui Nietzsche ideile mari – apoi acel *cineva* se impune tot mai temeinic, inalienabil, încât *vechea* realitate e dată parcă la o parte, *vechile table* sunt sparte, şi se întrevede clar şi limpede – ca uriaşele dimineţi montane, după răsăritul monumental şi înspăimântător – *altceva*: o altă viaţă, o altă moarte – transformată în treaptă inevitabilă pe căile devenirii ontologice – o altă calitate/intensitate a vieţii adevărate, care, toate laolaltă, *con*duc spre un destin singular, „străin şi sălbatic", tratat – aproape în fiecare dintre cazurile pomenite, cu o excepţie sau, poate, două – „ca o devenire care nu cunoaşte nici o saţietate, nici un dezgust, nici oboseală – această lume dionisiacă ce este a mea, aceea a eternei creaţii de sine, a eternei distrugeri de sine, această lume misterioasă de voluptăţi duble, această lume a mea ca «dincolo de bun şi rău» fără finalitate, dacă nu cumva există o finalitate în şansa cercului, fără a voi, dacă nu cumva un inel poate avea bunăvoinţă faţă de sine însuşi [...]". (Nietzsche)

Aceşti protagonişti celebri sunt animaţi – desigur, fiecare în felul său inimitabil, singular – de *alte* interese şi sunt mânaţi în *noile* lupte ideatice de ceea ce tot solitarul monah de la Sils Maria numeşte „voinţa de adevăr" care îi învaţă „arta de a pune întrebări"; căci, e ştiut, o bine formulată interogaţie îşi conţine răspunsul/răspunsurile. Adevărul, adevărurile devin, astfel, absolut inevitabile; în această ordine de idei nici Lessing (invocat de autorul *Filosofiei tragediei*) care îl „ruga pe Dumnezeu să păstreze adevărul pentru El, iar omului să-i dea posibilitatea de a greşi şi de a căuta", nici Lev Şestov – „boierul metafizic", care susţinea înţelept-viclean că „«adevărul» nu este necesar", permiţându-şi luxul de a se contrazice cu vârf şi îndesat – nici unul dintre aceşti gânditori, aşadar, nu avea dreptate! Dar cine, mă rog frumos, a spus că un spirit superior trebuie să se înfrupte tot timpul din pâinea dreptăţii?!

„Voinţa de adevăr" – ca în varianta autorului *Dincolo de bine şi de rău* – e menită să pună probleme; deci, în acest sens, ea se constituie într-un vorace catalizator şi nu încetează „să ne ispitească spre mereu alte întreprinderi", spre alte „ciudate, grave, pline de echivoc" aventuri ideatice. Încercând să găsească originea acestei voinţe, gânditorul german (la Nietzsche ne referim) e pus în faţa nevoii de a constata valoarea ei intrinsecă, dedusă, gândită, extrasă din opusul ei, adică din – parafrazăm *prêt du texte* – valoarea neadevărului, din valoarea incertitudinii sau din cea a ignoranţei. Astfel, „voinţa de adevăr" se naşte, după Nietzsche, din opusul său – „adevărul din eroare? Sau voinţa de adevăr – din voinţa de amăgire? Sau contemplaţia pură şi solară a înţeleptului – din lăcomie". (Începutul textului intitulat *Despre prejudecata filosofilor* – Capitolul I din *Dincolo de bine şi de rău* – este literalmente împânzit de semne de întrebare.) „O astfel de geneză e imposibilă […]", conchide provocator filosoful, pentru ca, în cele ce urmează, pe un ton incitant-emfatic, să continue în acelaşi stil, lesne recognoscibil: „Lucrurile cu cea mai înaltă valoare trebuie să aibă o altă origine, o origine *proprie*", şi asta deoarece „ele sunt imposibil de derivat din această lume efemeră, plină de ispite, înşelătoare, minoră, din acest vârtej de vanitate şi lăcomie". Punerea la stâlpul infamiei ideatice a tuturor celor ce gândesc aşa, nu întârzie să se declanşeze: „Acest mod de a judeca constituie prejudecata tipică după care pot fi recunoscuţi metafizicienii din toate timpurile […]". Dar cum ar decurge lucrurile, dacă s-ar renunţa la prejudecata tipică invocată?

Voinţa de adevăr îşi are originile în voinţa de neadevăr, adevărul descinde, câteodată, din eroare, din amăgire, puritatea e stearpă, inaptă de creaţie, generozitatea vine din egoism, lăcomia – din foamea de sine, lucrurile înalte, superioare se trag adesea din cele josnice, imunde – materie fertilă, laborioasă (ţineţi minte sugestivul vers ahmatovian: „Dacă aţi şti din ce gunoi se naşte uneori poezia!”?); originea lucrurilor înalte este, aşadar, amestecată, şi nu-i este străin aerul promiscuităţii. În siajul acestor deducţii, putem afirma că *viul, misterul activ al viului* e firesc să apară, să crească, să curgă, formându-se „în mod obscur” nu rareori din masa mediocrităţii, din apele mocirloase ale ternului, de sub crusta obişnuitului, a firescului, adică exact aşa cum se întâmplă în cazul romancierilor noştri nietzscheeni/dostoievskieni (Hesse, Mann, Breban) până în vârful unghiilor lor de litere, cuvinte, dacă ne este îngăduită imaginea un pic forţată.

Cu un radicalism tipic nietzschean, autorul *Ştiinţei voioase* ne propune/ne îndeamnă să fim prudenţi faţă de valoarea atribuită lucrurilor taxate drept dubioase, ba chiar lipsite de orice valoare. Ba mai mult decât atât, Nietzsche, culmea, în stilul său de o extremă radicalitate – e adevărat, mereu argumentată, mereu nuanţată – decelează un semn de egalitate – ce-i drept, pus sub obrocul îndoielii! – între lucrurile „bune şi venerate” şi „lucrurile rele şi aparent opuse”: „Oricât de mare ar fi valoarea ce poate fi atribuită adevărului, veracităţii, detaşării: *n-ar fi exclus să ne vedem nevoiţi* a atribui aparenţei, voinţei de amăgire, egoismului şi lăcomiei *o valoare mai mare şi mai cuprinzătoare pentru tot ce înseamnă viaţă*. Mai mult, n-ar fi exclus ca valoarea acelor lucruri bune şi venerate să rezide chiar în faptul de a fi *în mod obscur înrudite*, legate, întreţesute sau chiar structural identice tocmai cu acele lucruri rele şi aparent opuse. Poate!” (s.n.)

Extrem de important citat pentru lucrarea înaltă a viului! În pofida dubitativului „poate” de la finele acestor radicale meditaţii concluzive, e relevantă atitudinea funciar dionisiacă faţă de „tot ce înseamnă viaţă”, viaţă construită laolaltă, firesc, şi din *rău* şi din *bine,* şi din *adevăr* şi din *neadevăr,* şi din *egoism* şi din *generozitate*, şi din *gravitate* şi din *frivolitate,* şi din *esenţe* şi din *aparenţe*. Până aici, nimic neobişnuit, dimpotrivă, sunt reiterate câteva clişee, locuri comune; nici un semn, aşadar, al originalităţii, care se iscă însă, de îndată, fulgurant, aceste, cât şi alte noţiuni enumerate mai sus,

situându-se, uneori, atât de aproape, întreţesându-se atât de strâns în viziunea bulversantă a autorului nostru, încât se confundă până la imposibilitatea de a fi identificate, devenind „structural identice” (!), căci adevărul – parafrazăm după Nietzsche – poate veni din neadevăr, din eroare, importantul –din anodin, măreţia – din ceva strict mărunt, superiorul – din mediocritate.

Majoritatea personajelor superioare, aduse în discuţie de noi, se iscă din contrariul lor; astfel, şi Grobei, şi Castorp, şi Castor – aceşti supraeroi, aceste suprapersonaje problematice – descind din nişte inşi şterşi, burghezi sau mic-burghezi, indivizi smulşi din media statistică, adică – ar spune un spirit pripit, mult prea pripit! – din indivizi esenţialmente mediocri. Şi, vai, spiritele grăbite ar avea dreptate, dacă eroii noştri ar rămâne pe întinderea întregii naraţiuni ceea ce sunt la început: nimic mai mult decât nişte inşi mărunţi, nişte şoareci umani, nişte *oameni sărmani* (noţiune tipică prozei ruse a secolului al XIX-lea!, unei părţi a acesteia); or, dată fiind evoluţia lor caracterologică, mediocritatea de la început, felul liminar de a fi mărunţi, ei devin cu totul altceva, şi anume: o mască, o *drojdie* ontică lucrată de către romancieri, „ceva care trebuie depăşit”; fiecare dintre ei, spuneam, apare din opusul lui. Să vedem, însă, în ce fel anume.

Imposibila moarte

…Se ştie că povestea existenţei adevărate a lui Ivan Ilici Golovin, membru al Curţii de Apel, fiul unui funcţionar „care-şi făcuse cariera la Petersburg prin diferite ministere şi departamente” – poveste calificată, de la bun început, de Lev Tolstoi ca una „cât se poate de simplă, şi obişnuită, şi îngrozitoare” – începe, în realitate, cu sfârşitul ei, cu moartea iscată din senin, aparent nejustificat, sub chipul unei misterioase boli neidentificate. Aidoma tatălui său (Ilia Efimovici Golovin), Ivan Ilici „fusese şi el un membru *inutil* al unor *inutile* instituţii” (s.n.), fiind considerat în cercul familiei sale „*le phénix de la famille*”, întrucât făcea parte din media de aur, „se situa undeva pe la mijloc între cei doi” fraţi ai săi: „Nu era atât de rece şi conştiincios ca fratele mai mare, nici la fel de nechibzuit ca cel mai

mic”, despre care se afirma în unanimitate că este un ratat, întrucât „în diferitele slujbe avute îşi făcuse sieşi numai rău” – un temeinic motiv pentru ca rudele apropiate să ocolească discuţiile despre neisprăvitul fiu, ba chiar mai mult decât atât: rudele, în urma unei convenţii tacite, aleseseră „nici măcar să nu pomenească de existenţa lui”. Ivan Ilici, aşadar, e situat, din capul locului, în – spuneam – media de aur, în aşa-zisa categorie de inşi ce sunt, prin definiţie, nici foarte reuşiţi, nici pierduţi de-a dreptul nu se pot considera, aceste caracteristici fiind puse în relief începând cu anii de şcoală, când protagonistul se dovedise a fi – aşa cum va rămâne până să se încheie gravul traseu al vieţii sale – „un om capabil, vesel-binevoitor şi sociabil, dar îndeplinind cu rigurozitate ceea ce considera a fi îndatorirea sa; iar de datoria sa el considera a fi tot ceea ce era considerat ca atare de către persoanele sus-puse”. De altfel, din anii de şcoală el s-a simţit atras de indivizi cu o poziţie socială importantă, astfel încât oriunde îl va mâna destinul – fie la Şcoala de Drept, fie în provincie, ca judecător de instrucţie, funcţionar cu misiuni speciale sau procuror adjunct, fie la Petersburg, după o întorsătură provocată la Minister, în calitate de judecător – Ivan Ilici va căuta vecinătatea inşilor suspuşi, văzuţi bine de societate, şi îşi va modela existenţa după gustul şi voinţa lor inalienabilă, îşi va face un cerc de cunoştinţe, relaţii, prieteni, amici bine văzuţi, bine cotaţi, adică va duce un mod de viaţă situat „în anumite limite, corect dictate de bunul său simţ”. „Caracteristicile vieţii pe care o ducea şi dorea s-o continue cât mai nestingherit […] erau: «uşoară», «plăcută», «decentă»”. (Ion Ianoşi) Grija de a nu călca bunul simţ, de a fi la înălţimea aşteptărilor celor dimprejur, fireşte, a celor suspuşi, previzibil, îi va da mereu târcoale, încât ochiul lui interior va fi pururi atent la convenienţe, la opiniile concetăţenilor *comme il faut*, pe de o parte, iar pe de alta, Ivan Ilici va fi închis la orice altceva taxat din start – din instinct social, fără îndoială – drept străin intereselor sale, existenţei construite, treptat, treptat, după tiparele impuse de cotidianitatea ştearsă, cumsecade, previzibilă şi inevitabilă. Chiar şi abaterile de la linia cumsecădeniei – cum ar fi, de pildă, „o legătură cu o doamnă care se legase de fercheşul jurist”, apoi o altă relaţie, cu o modistă, precum şi „beţii[le] cu diferiţi ofiţeri în trecere” – s-au desfăşurat „în registrul unei atât de înalte onorabilităţi”, încât puteau fi lesne plasate în siajul înţelepciunii conţinute de afirmaţia franceză, conform căreia „*il faut que jenesse se passe*”, cu o singură, fermă condiţie, şi anume ca totul să se petreacă „cu mâini curate, în cămăşi curate, în cadrul societăţii curate, cu vorbe franţuzeşti şi, în special, în cadrul societăţii celei mai înalte, în consecinţă cu binecuvântarea celor mai sus-puse persoane”. Beneficiind de benedicţiunea acestora, Ivan Ilici îşi păstrează, fireşte, hotărârea de a se înscrie printre cei mai bine văzuţi inşi *comme il faut,* această poziţie fiind consolidată de decizia de a se căsători cu Praskovia Fiodorovna nu fiindcă ar fi iubit-o din cale afară sau dată fiind grozava coincidenţă între concepţia lui asupra vieţii şi concepţia acelei „fătuci de neam bun, dintre nobili”, care „urâtă nu era, avea şi o mică agoniseală”, nu pentru că cei din anturajul lor ar fi încurajat într-un fel ori altul această alianţă matrimonială, ci fiindcă *aşa era bine văzut, aşa se cuvenea,* iar acest argument, această realitate, se dovediseră – ca altedăţi, în circumstanţe substanţial diferite – mai mult decât suficiente. Tot ce întreprinde, aşadar, Ivan Ilici e dictat de impulsul de „a duce o viaţă decentă, pe care societatea s-o aprobe”, iar pentru realizarea acestui vital necesar deziderat, de fiecare dată, în orice împrejurare, „trebuie să-ţi elaborezi o atitudine bine definită” – ceea ce cumsecadele personaj căldicel face neabătut şi atunci când intervin primele dezamăgiri legate de căsătorie, relevată deodată ca fiind „o afacere foarte complicată şi dificilă”, în pofida unor anumite avantaje şi comodităţi, căderile privind viaţa în comun cu Praskovia Fiodorovna, moartea unora dintre copiii lor, prilejuindu-i afundarea mai decisă şi mai adâncă în cercul obligaţiilor de serviciu; şi atunci când are parte de cel mai greu an al vieţii sale – 1880 – an în care, dezamăgit că nu i se oferă, după o viaţă decentă, după o servire ireproşabilă a intereselor sociale etc., un post mai convenabil, de preşedinte într-un oraş universitar, el se ceartă cu Goppe care îi suflă de sub nas funcţia, se ciondăneşte şi cu superiorii săi, tăindu-şi astfel orice şansă de ascensiune în ierarhia socială. Fusese, aşadar, o perioadă grea aceea şi, indiscutabil, de o tensiune imposibil de suportat, căci, abia intervenind acel blocaj ce-i taie panta ascensională, Ivan Ilici realizează că de mult – în existenţa sa şi, respectiv, a familiei sale – lucrurile nu merg *aşa cum trebuie*, şi anume: banii sunt insuficienţi, soţia lui e din ce în ce mai cicălitoare. În ciuda situaţiei dificile în care se regăseşte, nimeni dintre cei apropiaţi, inclusiv tatăl său, nu găseşte de cuviinţă să-i dea o mână de ajutor. Ba dimpotrivă, cei din preajmă consideră situaţia lui Ivan Ilici de invidiat, referindu-se la

leafa lui de 3500 de ruble, iar de faptul că – „având [Ivan Ilici] tot timpul conştiinţa nedreptăţilor ce i se făcuseră, la care se adăugau pisălogeala neîntreruptă a soţiei şi datoriile pe care începuse să le facă, trăind pe picior mai mare decât îşi putea permite – deci, numai el ştia că situaţia lui e departe de a fi una normală" – de acest fapt absolut nimănui nu-i pasă. Luându-şi inima în dinţi, el se decide „să-i *pedepsească*" pe cei care n-au ştiut să-l preţuiască şi, în urma unui voiaj de afaceri întreprins la Petersburg, obţine un post cu o leafă de cinci mii de ruble, încât totul revine la normalitatea de altădată, la existenţa sa medie, *comme il faut*, care înregistrează, e adevărat, un semnificativ reviriment, ca şi căsnicia sa, de altminteri, în sânul căreia se instalează temporar o armonie asemănătoare cu cea din primul an de după mariaj. Un timp, totul e construit parcă să-i cânte în struna dorinţei de a amenaja noua reşedinţă, de a muta lucrurile de la ţară, de a aşeza totul pe un făgaş „nou"; Ivan Ilici amenajează locuinţa, alege culoarea tapetului, e neliniştit de poziţia draperiilor, se consumă în multiple drumuri şi plăcute zbuciumuri inevitabile, pentru ca absolut totul în *noua sa* viaţă să fie executat într-un „stil *comme il faut*". Astfel, „totul creştea şi creştea, atingând idealul pe care şi-l făurise". Până când, într-o zi, urcând pe scară, pentru a-i arăta tapiţerului cum trebuie, după părerea lui, a chiriaşului, să cadă draperiile, în urma unui gest greşit, el cade, se loveşte, locul lezat îl doare, dar nu în măsura în care să ia proporţiile unei îngrijorări, incidentul fiind rapid uitat, căci grijile privind amenajarea casei erau, vezi bine, infinit mai importante, incomparabil mai presante, cu atât mai mult cu cât punerea la punct a casei s-a cam lungit, era vorba ca totul să fie terminat, în acest sens, în septembrie; or, forfota urma să se încheie abia pe la mijlocul lui octombrie. În fine, când mai târziu Praskovia Fiodorovna l-a întrebat cum de s-a întâmplat să cadă, el a râs cu poftă, spunând: „– Nu degeaba fac gimnastică. Un altul s-ar fi omorât, dar eu m-am lovit puţin, uite-aici; când pun mâna, doare, dar a şi început să treacă; o simplă vânătaie."

După acea *simplă vânătaie*, iscată *dintr-o banală căzătură*, existenţa lui Ivan Ilici continuă să se învârtească în acelaşi aparent etern carusel al *comme il faut*-ului, derulat între tribunal, lecturi ale unor cărţi ce fac o oarecare vâlvă în urbe, casă cu mese organizate *aşa cum trebuie*, cu invitaţi suspuşi, cultivaţi, fiindcă, evident, *aşa se cade*, cu jocuri, discuţii elevate, purtate în salonul său ultraşters, asemănător cu alte saloane ale unor indivizi *medii* ce maimuţăreau

clasa burjuilor, salon, considerat, cu toate acestea, de Ivan Ilici ieşit din comun, plin de o strălucire cu totul aparte. În familie domnea buna înţelegere, şi chiar dacă apăreau mici dispute insignifiante, de exemplu, în ceea ce priveşte invitaţii la mese, cultivarea anumitor relaţii, Ivan Ilici se înţelegea, totuşi, de minune cu Praskovia Fiodorovna şi cu fiica sa. Nimic nu prevesteşte *boala*. Doar că uneori Ivan Ilici se lamentează de faptul că „simte în gură un gust ciudat şi că-l jenează ceva în partea stângă a stomacului" – stări care, în chip uimitor, nu trec, ba chiar dimpotrivă, se accentuează, transformându-se în dureri persistente, ce-l transformă pe Ivan Ilici într-un ins cu „un caracter greu de suportat", într-un individ irascibil, sâcâitor, gata să explodeze din orice fleac. Şi fiindcă la mijloc e o boală, este indicat, evident, ca cel suferind să se adreseze unui medic, dar, previzibil, ca să-şi păstreze statutul de ins *comme il faut*, nu unui doctor oarecare, ci unuia celebru şi bine văzut. Ceea ce Ivan Ilici făcuse neabătut, aflând, în urma examinării, în timpul căreia servul lui Hippocrate îşi dădea aere pline de ifose şi de importanţă, că nu „de viaţa lui Ivan Ilici era vorba, ci de competiţia dintre rinichiul deplasat şi acea parte a intestinului gros, numită cecum". În urma unei examinări mai minuţioase, asupra diagnosticului se revine, prioritatea revenind cecumului, spre trista dezamăgire alarmată a lui Ivan Ilici care nu izbuteşte să afle dacă boala de care suferă reprezintă un pericol sau nu e vorba decât de semnalmente absolut neimportante. Din aerele doctorului – asemănătoare cu cele ale lui, etalate în faţa inculpaţilor – suferindul nu deduce decât solemna gravitate dramatică a celor ce i se întâmplă, întrucât „durerea aceea surdă, sâcâitoare, neîntreruptă, pusă în legătură cu vorbăria confuză a doctorului, dobândea parcă o nouă semnificaţie, mult mai gravă", şi, în consecinţă, „Ivan Ilici pândea acum durerea cu *un sentiment nou, apăsător*". (s.n.) Astfel, Ivan Ilici pendulează de aici încolo între două extreme: „Ba încearcă să se înşele că ar fi vorba doar de rinichiul deplasat sau de apendice; ba realizează că nu chestiunea lor se pune, ci *chestiunea vieţii, adică a morţii* care îi pândeşte pe toţi (fără să ştie) şi care acum îi dă lui târcoale". (Ion Ianoşi)

Vizita la doctor provoacă o ruptură epică în existenţa căldicică de până atunci a lui Ivan Ilici. Metamorfoza e anunţată aproape discret prin felul în care suferindul ascultă discursul verbios-impasibil al medicului, dar, mai ales, prin schimbarea intervenită în modul în care Ivan Ilici începuse să pândească durerea –: „cu un

sentiment nou, apăsător", care îl sensibilizează la maximum; ba chiar mai mult decât atât, instalează în bolnavul său for lăuntric un soi de tensiune irascibilă, transformându-l, în chip evident şi neaşteptat – ca pe subteranistul dostoievskian, despre care afirmam altădată că e un Zarathustra ajuns la jumătatea drumului – într-un fel de „muiere isterică", un fel de „muscă în faţa acestei lumi, o muscă parşivă, inutilă" (F.M. Dostoievski) care poate fi strivită în doi timpi şi trei mişcări. Cu toate că Ivan Ilici se obligă să creadă că, urmând prescripţiile medicului şi luând medicamentele necesare, el se simte vădit mai bine, de cum se iscă vreun necaz fie la serviciu, fie în familie, de cum apar cărţi proaste la vint, el îşi simte „boala cu tărie"; dacă pe vremuri suferindul „era în stare să treacă peste insuccese şi să aştepte ca, mai curând sau mai târziu, răul să se îndrepte, să-l poată birui, să vină şi momentul succesului, marele şlem", acum, excedat de *acel* „sentiment nou, apăsător", el cade cu duhul, osatura rezistenţei de odinioară cedează fulgurant, aruncând-l în faţa zidului neputinţei sale răvăşitoare, iar neputinţa îl închide în dramaticul ţarc al castratoarei constatări: „Dă peste mine ghinionul acesta blestemat, supărarea asta". Şi îl face să se disperseze în nemăsurate accese de furie împotriva incapacităţii de a se repune pe picioare, împotriva sa, împotriva lumii din preajmă, perfect indiferentă şi protocolară la adresa *bolii* abătute peste Ivan Ilici. În loc să-şi asigure condiţii prielnice în dificila şi inevitabila încăierare cu *boala* de sorginte necunoscută, protagonistul smuls din media căldicică parcă face totul pe dos: „Spunea că are nevoie de calm, dar urmărea tot ceea ce i-ar fi putut tulbura liniştea, şi cea mai mică tulburare îl scotea din fire". Producându-se în ritmuri fulminante, agravarea *bolii* rămâne, totuşi, întrucâtva latentă, căci efectele acutizării nu sunt vizibile, ba chiar se ascund şi mai abitir întrucât Ivan Ilici frecventează tot mai des medici – somităţi în materie, care îi prescriu medicamente peste alte medicamente, îi modifică diagnosticul, iar acurateţea cu care sunt urmate tratamentele îl face, cel puţin provizoriu, pe protagonistul nostru inutil, angajat al unei instituţii inutile, să se tragă pe sfoară, să se autoiluzioneze în continuare că lucrurile merg într-o direcţie râvnită şi, cu puţin efort, totul se va schimba în sensul dorit – fragilă speranţă deconcertantă, ce durează, totuşi, încă un răstimp, deoarece în mintea lui Ivan Ilici apar zăpăceala, neîncrederea funciară în medici, neîncrederea în tratamente, medicamente şi în rezervele de speranţă, din ce în ce mai împuţinate. Ivan Ilici ajunge, treptat,

treptat, să constate disperat că „nu se mai putea amăgi: înlăuntrul său se petrecea ceva înspăimântător, *ceva nou şi covârşitor, cum nu mai cunoscuse Ivan Ilici niciodată în viaţă*". (s.n.) Despre realitatea *aceea*, impusă de acel „*ceva nou şi covârşitor*" ştia exclusiv el – protagonistul locuit de realitatea neprevăzută – cei dimprejur fiind la kilometri distanţă de aprehendarea a tot ce se petrecea cu *suferindul* devenit o povară ba agasantă, ba plictisitoare, ba incomensurabil de grea pentru cei apropiaţi – faţă a lucrurilor care îl chinuie nespus de insistent pe Ivan Ilici, cu atât mai mult cu cât el *vede* cum şi fiica, şi soţia sa nu renunţă la atitudinea lor deliberat formată faţă de *boala* lui, atitudine ce părea un lucru stabilit o dată şi pentru totdeauna, şi consta din convingerea că singurul vinovat de boala lui Ivan Ilici este nimeni altul decât el însuşi, deoarece el nu respectă cu stricteţe prescripţiile doctorilor, el se abate de la regimul stabilit, el se… el… el… Boala conturându-se – încet, încet – ca un soi de „neplăcere în plus pe care el i-o pricinuia soţiei sale". Cert este că „acel ceva îngrozitor, şi înspăimântător, şi nemaipomenit, ce se instalase în el, secătuindu-l fără încetare şi târându-l într-o direcţie necunoscută" îi făcea pe cei din jur fie să-l ocolească, fie să-l certe, fie să spere că nu e departe minutul când locul ocupat de Ivan Ilici va fi cât de curând liber, fie să glumească cu neruşinare dezmăţată pe seama *acelui* „ceva îngrozitor, şi înspăimântător, şi nemaipomenit, ce se instalase în el" – reacţii care îl consternează pe Ivan Ilici, îl otrăvesc, azvârlindu-l într-o singurătate necunoscută altedăţi, singurătate ce îl face să înţeleagă „că viaţa îi e otrăvită şi că otrăveşte şi viaţa altora, şi că *veninul* acesta nu dă înapoi, ci pătrunde tot mai adânc şi mai adânc în întreaga sa fiinţă". De aici încolo, tot ce făcuse el – omul inutil, excrescenţă a unei instituţii inutile, o palidă copie a unui Peciorin indecis, împiedicat de la bun început de părinţi, de educaţie, de mediu, să fie *viu*, să ducă o existenţă activă – pe întinderea întregii sale vieţi, în intenţia de a fi la nivelul celor suspuşi, în concordanţă cu ceea ce se aştepta de la el şi de la familia lui, din partea celor *comme il faut*, se transformă într-un imens chin, de nesuportat, „pe muchia morţii". Metamorfoza cutremurătoare, intervenită în aspectul exterior al lui Ivan Ilici, e remarcată de cumnatul lui venit din provincie, care îi atrage atenţia Praskoviei Fiodorovna că Ivan Ilici arată ca „un om terminat, uite-te la ochii lui. *Le-a pierit lumina*". (s.n.)

În urma unei alte consultaţii medicale, boala lui Ivan Ilici e focalizată, în fine, asupra cecumului. Zadarnică concentrare a atenţiei asupra organului afectat, căci, odată medicamentele luate şi acalmia instalată, peste niţică vreme se reinstalează „binecunoscuta veche durere, surdă, sâcâitoare, îndărătnică, tăcută, gravă”, semnalul, acutizarea suferinţei, făcându-i dintr-odată lumină în suflet: „Intestinul! Rinichiul! Îşi spuse el. Nu de cecum, nu de rinichi e vorba, ci *de viaţă şi… moarte*. Da, viaţa a fost, şi uite că se duce, se duce şi nu sunt în stare s-o reţin. […] A fost lumina, e rândul beznei. Am fost aici, acum trec dincolo. Dincolo, unde? […] *Nu cumva e chiar moartea*? Nu, nu vreau!”. (s.n.)

De aici încolo, pendularea lui Ivan Ilici între viaţă şi moarte – pendulare remarcată cu subtilitate de marele iubitor de literatură rusă, Ion Ianoşi – se anemiază vădit. Constatarea – „am fost aici, acum trec dincolo” – odată făcută, se instaleaza tiranic în forul său lăuntric; scuturat din rădăcini de spaima de moarte, Ivan Ilici constată că el „trăieşte în intimitate cu moartea”, trăieşte de o bucată de vreme „cu gândul morţii lângă el, în el” (Mihail Sebastian), dar numai acum, în aceste clipe de răscruce, de brutală intimitate – nu cu rinichiul lui care o luase razna, nu cu cecumul, nu cu altceva! – cu moartea, el *a înţeles* că *ea* s-a mutat de un segment de timp – din clipa în care a căzut şi s-a lovit, când îi arăta tapiţerului cum trebuiau aranjate draperiile, da, cu acea *simplă vânătaie*, apărută după o *banală căzătură*, a început totul – în sufletul lui şi că… acolo va rămâne. Lovitura, e adevărat, nu l-a deranjat, spuneam, prea tare, ba chiar aproape deloc, şi, totuşi, după aceea a apărut gustul straniu şi neplăcut în gură, apoi durerile, pe urmă amăgitoarele alergături pe la medici – totul a fost, aşadar, o mare minciună, întrucât – târzie şi vitală descoperire evidentă! – la mijloc, e limpede, nu era nici rinichiul, nici altceva, ci… moartea, moartea însăşi!, apropierea de obscura prăpastie şi lunecarea fără leac în ea „tot mai aproape, mai aproape. Şi uite că m-am ofilit, că privirile-mi sunt stinse. *E moartea, iar eu stau să mă gândesc la intestin*. Mă gândesc cum să-mi dreg intestinul şi, de fapt, e vorba de moarte. Oare chiar de moarte?”. (s.n.) Începe, iar şi iar, „aceeaşi zvârcolire de damnat fără infern” (Cioran), doar că zvârcolirea are, de data aceasta, motivul stabilit cu precizie – fapt ce nu anulează tensiunea acesteia; dimpotrivă, o accentuează, făcându-l pe Ivan Ilici – şi el „un om care merge, zi de zi, ceas de ceas, cu gândul morţii lângă el, în el” (M. Sebastian) – să

se gândească, de bună seamă, tot mai insistent la moarte, în dorinţa de a o înţelege, de a şi-o apropria, de a o rumega, deoarece „în fundul sufletului, Ivan Ilici ştia că moare, dar nu numai că nu se obişnuise cu ideea aceasta, ci pur şi simplu n-o înţelegea, *n-o putea înţelege*”.

Una dintre cauzele lipsei capacităţii de aprehendare era „silogismul învăţat de el din logica lui Kiesewetter”, silogism ce consta – expus într-un simplu limbaj tulburător – în următoarele: „Caius este om, oamenii sunt muritori, Caius este, aşadar, muritor”. Totul e simplu şi cristalin, accesibil şi, prin urmare, uşor de înţeles, atâta vreme cât este vorba de Caius; şi mai mult decât atât: raportat la Caius, raportat la om *în general,* acest silogism i se pare lui Ivan Ilici de o corectitudine fabuloasă, imperturbabilă. Neînţelegerea, eşuată într-o pe deplin îndreptăţită furie, începe în clipa în care silogismul trebuie raportat la el, la Ivan Ilici, care nu este Caius, „şi nici om în general nu era, ci fusese totdeauna o fiinţă perfect distinctă de toţi ceilalţi; el era Vania, cu *maman,* cu *papà,* cu Mitea şi Volodia, cu jucăriile lui, cu vizitiul, cu dădaca; apoi cu Katenca, cu toate bucuriile, necazurile, entuziasmele copilăriei, adolescenţei, tinereţii”. Întrebările – retorice! – puse de Ivan Ilici, în vreme ce se compară cu Caius, sunt, de departe, justificate, căci el, în străfundurile sufletului său, se consideră incomparabil cu Caius: „Să fi avut oare Caius parte de mirosul mingii dungate din piele, care îi plăcea lui Vania atât de mult? Îi săruta oare Caius, tot astfel ca şi el, mâna mamei, şi se bucura oare şi Caius de foşnetul faldurilor de mătase ale rochiei ei? Se bătea Caius pe prăjituri la Şcoala de Drept? Fusese şi Caius îndrăgostit în acelaşi fel ca el? Era oare Caius în stare să conducă o şedinţă?”. Fiindcă, spre deosebire de Caius, Ivan Ilici e făcut dintr-un alt *aluat uman,* e cu de la sine putere înţeles că Ivan Ilici e la mii de kilometri distanţă de Caius, prin urmare, moartea lui Caius e perfect firească, pe când moartea lui Ivan Ilici este o aberaţie metafizică, o absurditate nemaipomenită, moartea individuală este imposibilă: „Şi e imposibil să fiu şi eu nevoit să mor. Ar fi mult, mult prea îngrozitor”. Argumentele invocate în apărarea sa – înaintea şi împotriva morţii *sale* – de Ivan Ilici, deşi convingătoare şi tuşante, înduioşează prin doza de candoare iscată (candoare ce-l înrudeşte întrucâtva cu un personaj opus tipologiei din care descinde eroul tolstoian – brebaniana Neli din *Pândă şi seducţie*, superioara „cretină” la care, în chip cert, vom reveni) –: e pentru prima dată, exceptând anii copilăriei, când aceasta, candoarea, se iscă firesc, în

urma unui cutremur ontic, declanşat în acest ex-funcţionar care tremura pentru existenţa lui derulată în ritmurile impuse de cei *comme il faut*; apoi, aceleaşi argumente impresionează prin faptul că pentru prima dată acest cinovnic *inutil* – care avea elaborată pentru orice situaţie o atitudine bine determinată, iar dacă aceasta îi lipsea, spuneam, el se pripea să şi-o creeze din mers, trăgând mereu cu ochiul la semenii suspuşi, atent la opinia lor atotdominatoare, persuasivă – aşadar, pentru prima dată, Ivan Ilici se arată complet dezarmat şi neputincios, faţă în faţă cu *ceva* îngrozitor şi persistent, care s-a fofilat în sufletul lui, în viaţa lui, dictându-i – din obscurele-i subterane ce dau fiori – să se schimbe, să privească ochi în ochi moartea; nu – cu vorbele lui Mihail Sebastian, vizându-l pe M. Blecher – „o moarte abstractă, nebuloasă, cu termen lung", nu moartea lui Caius, nu moartea omului în general, care intră în rigorile normalităţii banale, ci „moartea lui, precisă, cunoscută în detalii, ca un obiect". Ei bine, cu moartea sa nu se poate resemna Ivan Ilici nici în ruptul capului. Ochiul tiranic şi uzurpator al morţii, respirarea ei neîngrădită, simţită prin toţi porii de Ivan Ilici, îl face, de bună seamă, să tremure, să se întrebe de ce el, ca şi Caius, ca şi omul în general trebuie să moară pur şi simplu – realitate ce-i apare ca fiind una referitoare la domeniile fantasmelor aberante, deoarece, el, fiind net diferit de Caius, spre deosebire de acesta, ar „fi ştiut lucrul acesta, mi l-ar fi spus *un glas lăuntric*, dar nimic asemănător nu mi s-a întâmplat; şi eu, şi toţi amicii mei ne dădeam seama că lucrurile stau cu noi în cu totul alt fel decât în cazul lui Caius. Şi uite ce se întâmplă acum, îşi spunea el. *E imposibil. E imposibil, dar aşa e. Cum aşa*? Cum să înţeleg?". (s.n.) Acest „cum să înţeleg?" dezarmant şi naiv-copilăros şi dramatic în egală măsură, are efectul unui blocaj, făcându-l pe protagonist să regreseze în matca anotimpului de ce-urilor. Ivan Ilici se pomeneşte în faţa unei bariere ontice care ţine de viaţă şi de moarte; şi pentru că altedăţi îşi găsea salvarea în lucruri utile, mărunte, strict necesare, ca, de pildă, familia, serviciul, jocul de vint, el – cu calmă disperare neagră – încearcă să evadeze, să recurgă, ca un înecat ce este, la subterfugiile de odinioară, dar, straniu, în vreme ce lucrează, în timp ce studiază un dosar cu inculpaţi, cu acuzaţi, *acel* lucru terifiant îşi vădeşte iarăşi prezenţa, şi, oricât de târziu, oriunde se află, Ivan Ilici începe să-şi dea seama, iarăşi, că *ea, moartea*, cu tot cu realitatea ei înfricoşătoare – de care el, pe vremuri, nu s-a apropiat decât ca de o realitate

funciar străină – înfricoşătoare şi deja apropiată, deja familiară cu intimitatea lui, „îşi făcea mai departe treaba, şi venea şi se aşeza chiar în faţa lui, şi se uita la el, iar el încremenea, ochii i se întunecau şi începea din nou să se întrebe: «Să fie oare numai *ea* adevărul?»". Bulversanta întrebare retorică, neîndoielnic, îi dă de lucru lui Ivan Ilici, nu-l lasă să şomeze, cu atât mai mult cu cât, nepunându-şi asemenea probleme – aşchii din trunchiul „blestematelor probleme" (Şestov) ce constituie arealul de interese sâcâitoare, majore pentru adolescenţii slavi ai secolului al XIX-lea, reflectate, de exemplu, în prozele dostoievskiene – pe întinderea întregii sale existenţe terne şi, pomenit *ex abrupto* în faţa zidului ridicat de încăpăţânarea cu care acestea revin şi revin, protagonistul nostru se regăseşte dezarmat, contrariat şi neputincios în faţa *ei* – a morţii individuale adică, nu a morţii abstracte! – astfel încât, încercând să se cramponeze de remediile odinioară eficiente, familiare (ca, de exemplu, serviciul, vint-ul, familia), uimitor, Ivan Ilici eşuează lamentabil în acelaşi cerc vicios; nu-l recunosc colegii, deoarece ilustrul specialist în domeniul jurisprudenţei se împotmoleşte, comite erori dintre cele mai impardonabile, nu-l recunosc nici membrii familiei. Ieşirea din impas, în chip neaşteptat şi straniu, de data asta… stă, paradoxal, în afundarea în mâlurile calde şi ostile ale acestuia, în intenţia instinctivă de a se familiariza cu persistenta-i stranietate ce-i stârneşte groaza şi incapacitatea de a se ascunde de *ea*, de sine însuşi, de viaţa dusă până atunci – o viaţă de om mediu – ca şi cea dusă ulterior, peste mai bine de un secol, de un alt personaj, şi anume de Castor Ionescu (N. Breban, *Drumul la zid*) – definit, în primii timpi romaneşti, prin aşezarea lui în *mijlocul de aur* al societăţii, în acel *aurea mediocritas* invocat de Horaţiu. Chiar dacă Ivan Ilici încearcă iarăşi, *mai* încearcă să ia calea fugii sănătoase, şi, câteodată, evadările sale se încununează cu succes – un succes, e adevărat, de scurtă durată – totuşi, totuşi, invariabil, cu o punctualitate ireproşabilă, se declanşa „lucrul cel mai rău", „*ea* îi abătea atenţia spre sine nu pentru ca el să realizeze ceva, ci numai pentru ca el să se uite la ea, în ochii ei, şi, fără să întreprindă ceva, *să se chinuiască*". Nimic nu putea opri *bestia.* Tragicul erou tolstoian, azvârlit în faţa morţii imposibile, căscate aidoma unei prăpastii, înţelege abrupt că şi-a trăit existenţa în van, n-a izbutit să înveţe ceea ce descoperă oarecum, într-o măsură aproximativă, în lumina atroce a morţii ultime: „Despre cum se cuvine să treci prin viaţă cu toate simţurile în

alertă, înregistrând şi încercând să înţelegi tot ce poţi înţelege, că doar aşa viaţa are un rost şi lumea are un sens”. (Irina Petraş) Între Ivan Ilici – cel care învaţă „abecedarul morţii” (Irina Petraş) individuale – şi *ea* se creează treptat o deconcertantă relaţie, extrem de puternică, care poate fi definită – cel puţin în primii timpi – drept o relaţie de pândă reciprocă, intensă, nezăgăzuită, care culminează, de fiecare dată, cu aceeaşi întrebare năuc-abrutizantă (dată fiind absenţa unei motivaţii persuasive): „De ce toate astea?”. Pentru ca, într-un târziu de pândă încordată, ostenitoare, cinovnicul să se retragă în intimitatea *ei*, a acestei făpturi de aer tiranic, prezentă, cedând astfel şi lăsându-se la cheremul *ei*, „între patru ochi cu *ea.* Şi n-avea ce să-i facă. Doar s-*o* privească, şi să îngheţe”.

(Abrutizanta, de la un punct încolo, întrebare „de ce toate astea?”, bineînţeles, ne duce cu gândul la absurditatea existenţei, la incapacitatea de a pricepe, în definitiv, de ce, trecând prin *ea*, prin viaţă, în cele din urmă, nu înţelegem mai nimic din ceea ce este viaţa, deşi nu rareori facem teribile eforturi gratuite de a înţelege, de a-i *atinge* enigma, conştienţi că suntem la mii de kilometri distanţă de şansa de a o dezveli. Dar la înţelepciunea de a te bucura de încercările de a înţelege existenţa şi – în grad incomparabil mai mare – de neputinţa de a o prinde în menghinele înţelegerii, ajung puţini. Foarte puţini. Desigur, capacitatea de a înţelege are limitele ei intrinseci. Şi ce bine e că le are!)

Fratele Ivan Ilici

Tolstoianul Ivan Ilici se zvârcoleşte, se chinuie, orbit interior, paralizat de groază, întrucât stă „între patru ochi cu *ea* [cu moartea – n.n.]. Şi n-avea ce să-i facă. Doar s-*o* privească, şi să îngheţe”. Fiindcă – cu vorbele lui Unamuno, autorul genialului studiu *Despre sentimentul tragic al vieţii* – „sunt om şi pe nici un alt om nu-l consider bizar”, nu-l voi taxa astfel nici pe Ivan Ilici – un om „din carne şi oase, cel care se naşte, suferă şi moare – *mai ales moare* – cel care mănâncă şi bea şi se joacă şi doarme şi gândeşte şi iubeşte: omul care se vede şi pe care îl auzim, fratele, adevăratul frate”. Ivan Ilici, aşadar, se află în terifianta ipostază a insului pierdut, împotmolit în mâlul ontic al individului conştient de faptul că în

ultima vreme el, sărmanul, „mai ales moare”. Nota bene: nu moare, spuneam, Caius, sfârşitul căruia e firesc, intră în legea lucrurilor adică, nu se stinge altcineva, fie apropiat, fie străin de-a binelea. Ivan Ilici nu se confruntă, aşadar, pe viaţă şi, da-da, pe moarte, cu noţiunea de finitudine – în cazul unor terţi, se vede limpede, afirmam şi altădată, acceptabilă, chiar dacă, uneori, dureroasă – noţiune purtătoare, evident, a unui sens abstract, cunoscut din lecturi, din vieţile altora etc., ci – scandalos! – cu moartea proprie, moartea personală, resimţită până la impudoare, locuindu-l tiranic, locvace, pândindu-l, vorbindu-i, devenind, pas cu pas, ceas de ceas, parte vie a vieţii sale *vii* şi, vai, pe sfârşite. Nu cred că îl consolează iluzia vieţii veşnice ori o metafizică/„gnoseologie a escatologiei” (Nikolai Berdiaev), nici o probabilă apocalipsă neobosit amânată prin voinţa activă a omului, mai exact, „prin creşterea atitudinii active, nu creşterea pasivităţii, creşterea cutezanţei, nu creşterea fricii”. (Berdiaev) Nu. Căci fratele nostru, genialul reînviat, va deveni cenuşă foarte curând; Ivan Ilici este încolţit de instinctul sfârşitului apropiat, de iminenta catastrofă, adică de propria moarte: „Se cutremura, se zvârcolea, încerca să se împo-trivească, deşi ştia bine că *n-ai cum te împotrivi*; şi, din nou, cu ochii săi osteniţi de atâta privit, dar care nu puteau să nu se uite la ceea ce se înfăţişa în faţa lor, îşi aţintea privirile pe speteaza divanului şi *începea să aştepte* – să aştepte acea înfricoşătoare prăbuşire, *izbitura şi dispariţia*”. (s.n.)

Nu-l poate ajuta, evident, nimeni; nimic nu ar fi în stare să-l consoleze: nici viitoarea căsătorie a fiică-sii, nici „armonia universală”, nici fericirea presupusă a membrilor familiei sale. Nu-i rămâne decât un singur lucru: să se sprijine de propria moarte, continuând s-o contemple, s-o privească ochi în ochi, duh în duh, „*şi să îngheţe*” de groază, de neputinţă, de frică, de scârbă, până va îngheţa de tot. Obosit, el stă, aşadar, nemişcat pe divanul lui, îngheţat de groază şi continuă să privească ceea ce nu poate să nu mai privească.

(Şi Iisus – recurgem la comparaţie aici, între aceste paranteze, credem noi, nimerite, păstrând, se înţelege de la sine, proporţiile – are, pare-se, priviri de gheaţă când exclamă, aflându-se pe cruce, muşcat interior de iminenţa morţii proprii: „Dumnezeule, Dumnezeule, pentru ce M-ai părăsit?” – Matei: 27, 46 – în ultimele secunde ale vieţii vii dând astfel dovadă de… Ce anume? Slăbire momentană a credinţei, imediat redresată? Sau acest minut crucial –

în care pune teribila întrebare – de înzidire în credinţă/ mit creştin este un semn al desprinderii/ *rupturii* de pomul unei existenţe *dumnezeuomeneşti*? În favoarea uneia superioare, începută după Înviere. În fine, întrebări iscate din caracterul problematic la extrem al acestui „suprapersonaj", Fiul Domnului Dumnezeu, Fiul ce îşi păstrează intactă, de secole, enigma, care l-a ferecat în veci în ipostaza marelui vinovat fără vină ce acceptă să sufere, ispăşind păcatele altora.)

Recunoscând că este un „gânditor foarte rus şi vlăstar al lui Dostoievski", Nikolai Berdiaev susţine (*Cunoaşterea de sine · Exerciţiu de autobiografie filosofică*): „Consolările legate de armonia universală, care i se oferă persoanei, m-au indignat întotdeauna" şi descoperă că este înrudit spiritual, în această ordine de idei, cu autorul *Fraţilor Karamazov*, afirmând că „sunt gata să mă declar nu numai de partea lui Ivan Karamazov, dar şi de partea omului din subterană", întrucât „nimic «general» nu poate consola fiinţa «individuală» în destinul nefericit al acesteia. Chiar progresul poate fi acceptat doar în cazul când se înfăptuieşte şi pentru mine, nu numai pentru generaţiile viitoare". „Boierul metafizic" ne mărturiseşte că nu face parte din categoria celor înfricaţi de moarte ca de pildă – exemplifică gânditorul – Lev Nikolaievici Tolstoi, sau, adăugam noi, ca eroul acestuia, Ivan Ilici cel bântuit, în pragul morţii, de fantasmele copilăriei, singurele curate, vii, nepătate de răul rapace; însă dintotdeauna gânditorul rus a „considerat că victoria asupra morţii constituie o problemă fundamentală a vieţii" şi asta poate şi pentru că, în viziunea berdiaeviană, „moartea constituie un eveniment mai profund, mai fundamental pentru viaţă, mai metafizic decât naşterea". Odată ajuns în acest punct, Berdiaev se desparte de Rozanov care aşază la poli opuşi, contrapune – afirmă gânditorul – „religia naşterii şi religia morţii": „Să împărtăşeşti religia morţii (aşa considera el [Rozanov – n.n.] creştinismul) înseamnă să împărtăşeşti religia vieţii, a vieţii veşnice, care a biruit moartea". Nu-ţi rămâne, prin urmare, decât să-ţi imaginezi viaţa veşnică, desăvârşită etc., dar în ce fel, de vreme ce „tu nu vei fi acolo şi nici omul la care ţii n-o să fie, tu o să dispari în ea"? Deci, conchide filosoful, „această viaţă desăvârşită devine lipsită de sens". Aici urmează judecata condiţionată de prezenţa subiectului care pretinde că „sensul trebuie

să fie comensurabil cu destinul meu", celălalt sens, obiectivat, „este lipsit de orice sens pentru mine", întrucât acesta „poate exista doar în subiectivitate, în obiectivitate nu există decât batjocură la adresa sensului". În continuare, Berdiaev se miră pe marginea unui subiect nestrăin de fratele nostru, Ivan Ilici: „Este uimitor, scrie filosoful, că oamenii se supun cu atâta uşurinţă sensului care li se oferă şi care nu are, în fond, nici o legătură cu destinul lor individual irepetabil. Armonia universală, triumful raţiunii universale, progresul, binele şi înflorirea a tot soiul de colective – state, naţiuni, societăţi – ce de idoli care îl obligă pe om să se subordoneze, ori se autosubordonează el însuşi!" Pe „idolii" în faţa cărora se închina Ivan Ilici îi cunoaştem cu toţii: bunul simţ, „religia" lipsită de verticalitate a celor *comme il faut* constând în dorinţa cultivată prin educaţie, în familie, de a fi la nivelul unei clase date, de a nu ieşi din comun, de a fi conform cerinţelor, de a blama orice sparge tiparele bunei-cuviinţe, ale bunului-simţ. De altfel, în răstimpul crizelor interminabile, care se înfruptă din puţina-i energie rămasă, Ivan Ilici se trezeşte punând străfulgerat la îndoială întreaga sa existenţă, văzută ca fiind de doi bani, nemernică, măruntă, adică exact aşa cum a fost, tot iadul rezultat din repedea analiză a întregului film existenţial, fiind plasat, din timp în timp, sub semnul interogaţiilor, al multiplelor căutări, dibuiri, urmate, de îndată, de otrăvite contradicţii: „«Să nu fi trăit eu oare aşa cum trebuie?» îi trecu brusc prin minte. «Cum aşa – cum nu trebuie, când de fapt am făcut totul precum se cuvenea?» îşi spuse el, dar izgoni imediat această *unică dezlegare a enigmei vieţii şi a morţii, ca fiind întru totul inacceptabilă.*" (s.n.)

În clipa atroce în care Ivan Ilici se trezeşte izbit cu brutalitate de zidul morţii personale, el devine de fapt *un alt om*, unul clătinat la rădăcini de iminenţa propriei finitudini, aşa încât ceasul existenţial face un zgomot asurzitor: sunt ultimele săptămâni, zile… Ultimele! În consecinţă, totul îi sare în ochi la modul cu totul diferit, nu ca înainte de declanşarea *bolii,* când toate apăreau „vederii doar «ca prin oglindă»" (Corinteni: 13, 12); acum el *vede* totul direct, faţă în faţă cu moartea: destinul său, destinul celor apropiaţi, totul e raportat la propria persoană cutremurată de revelaţia suferindă a propriei finitudini. Viaţa trecută, cvasifinită, chiar dacă nu fusese trăită aşa cum trebuie, deşi, mă rog, e discutabil, totuşi, totuşi… Bestia nesătulă a sfârşitului, „fiinţa vie [care] îi întoarce spatele cu indiferenţă" (Alexandre Kojève) muşcă hălci mari din subconştientul

fratelui nostru, nu-l lasă pradă liniştii, îl vânează, torturându-l fără odihnă: „Cum aşa? Pentru ce? Nu se poate. E imposibil ca viaţa să-mi fi fost chiar atât de absurdă, atât de dezgustătoare. Dar dacă chiar a fost, dezgustătoare şi absurdă, *de ce să mai mor,* şi de ce să mor în chinuri? *Ceva nu se potriveşte.*” (s.n.) De ce să moară, când putea să mai trăiască, chiar dacă existenţa sa fusese „dezgustătoare şi absurdă”? Aici, în drojdia unor asemenea întrebări, stă, firesc, în germene, visul neexprimat, existent în subconştientul individual, al nemuririi sufletului, al destinului veşnic: „Problema destinului veşnic stă în faţa fiecărui om, în faţa fiecărei fiinţe vii, şi orice obiectivare a ei înseamnă minciună”. Tentativele de obiectivare a lui Ivan Ilici nu fac decât să-l irite, să-l azvârle în dispoziţii de irascibilitate fără leac, specifice, între altele, şi subteranistului dostoievskian de partea căruia se situează, urmându-şi instinctul cultural (dar nu numai!), Berdiaev, care nu e deloc mulţumit, bunăoară, de doctrinele de sorginte creştină privind nemurirea sufletului, şi nici de „doctrina idealistă despre nemurirea principiului universal ideal”. Argumentul adus în defavoarea acestor dogme profund inumane este zdrobitor: „Aceste doctrine neagă tragedia morţii şi nu sunt orientate către persoana plenară concretă”. Aduceţi-vă, apropo, aminte, modul stupefia(n)t şi perfect justificat, în egală măsură, în care Ivan Ilici manipulează mental exemplul morţii lui Caius, considerată a fi normală, circumscriindu-se lucrurilor fireşti, fiindcă *este adusă în discuţie moartea lui Caius, şi nu propria moarte*! Aşadar, judecata/ împăcarea lui Ivan Ilici sunt neclătinate, fireşte, câtă vreme e vorba de moartea *altcuiva*, lucrurile devenind brutale, nedrepte, inacceptabile, când e adusă în dispută finitudinea proprie, taxată ca fiind imposibilă, bulversantă, tragică, întrucât ea este, în adevăr, aşa. Zbuciumul, de la un punct încolo, metafizic al lui Ivan Ilici este de sorginte, evident, tragică; chiar dacă trăim, fiecare dintre noi, zi de zi, iar unii, ceas de ceas, cu conştiinţa propriei finitudini, găsind, în ultimă instanţă, un mijloc de a o trata cu înţelepciune, la modul activ – cum izbuteşte, bunăoară, Hortensia Papadat-Bengescu, marea romancieră, care se mărturiseşte, în această ordine de idei, într-o seamă de „reflecţii cu totul mărunte şi personale”, deci, în treacăt, într-o scrisoare către G. Ibrăileanu: „Eu sunt bravă cu moartea… Eu caut mereu înainte, tot ce a fost şi tot ce am fost e sclavul a ce aş vrea să fie”; sau cum procedează Irina Petraş într-o splendidă carte cvasinecomentată de critica literară, un „abecedar al morţii” (*Ştiinţa despre moarte*), prin care această scriitoare are prilejul să constate că trăieşte „activ cu propria moarte”, fiindcă „ameninţarea cu moartea am înţeles-o ca dezvăluire, punere în cuvinte a unei realităţi pe care, de obicei, o ţin cu încăpăţânare în umbră” – chiar dacă, la capătul unor edificatoare suferinţe intense, aşadar, *ne resemnăm* cu gândul sfârşitului iminent, răzvrătindu-ne în acelaşi timp, chiar dacă realizăm, sângele nostru *realizează* că a nu te obişnui cu vecinătatea morţii, obişnuindu-te totodată, a pătrunde eficienţa ei, a morţii, adunându-te, reducându-te la esenţe, sporindu-ţi gradul de eficienţă, în ciuda conştientizării finitudinii umane, toate acestea constituie o piatră de încercare, un examen major, trecut de puţini, foarte puţini, toate acestea, da-da, nu sunt decât nişte speculaţiuni, e adevărat, interesante, ba chiar exemplare. Căci Ivan Ilici, iată, moare chiar în aceste clipite, stă marcat sub semnul unei „conştiinţe scufundate în fiinţa vieţii” (Kojève) care e pe sfâr-şi-te, chiar sub ochii noştri, fratele nostru e scuturat din rădăcini de „conştiinţa morţii apropiate” şi, încetul cu încetul, oho, se stinge!! Pur şi simplu. Şi nimic nu-l poate smulge abisului care-l soarbe, zeului negru care, puţin câte puţin, îl înghite; îl înghite cu tandreţe de ucigaş, cu lentoare calculată, cu o punctuală lipsă de suflet, până când fratele nostru, excedat, trecut încet, metodic, la rece, prin malaxorul incapacităţii de a pricepe, exclamă: „Şi acum ce mai vrei? Să trăieşti? Să trăieşti, cum? Să trăieşti aşa cum trăieşti la tribunal, atunci când aprodul anunţă: «Intră completul de judecată!» Intră completul de judecată, intră completul de judecată, îşi repeta el. Poftim şi judecata! *Dar eu n-am nici o vină*! exclamă el cu mânie. – Pentru ce?” (s.n.)

Odată cu conştiinţa morţii apropiate, în Ivan Ilici se iveşte – ceea ce el, sărmanul, n-ar fi prevăzut niciodată! – „o furioasă foame de a fi” (Unamuno), el resimte acut ceea ce probabil că nu simţise niciodată, şi anume un soi de „parfum al prezenţei vieţii” vii (Hegel), iar, odată cu acesta, „nevoia vie a unei reculegeri interioare”, în consecinţa acestei nevoi stringente, imperative, iscându-se din analele trecutului regândit până la exasperare, şi candoarea de mult uitată, prăfuită de-a binelea, în acele clipite de agonie aceasta renăscând însă cu vigoare nebănuită, abia conştientizată; de aici, insistenţa cu care revin fragmente din realitatea copilăriei, gustul „prunelor uscate franţuzeşti din copilărie, nefierte, zbârcite, […] gustul lor deosebit, […] amintirea gustului lor îi stârnea o mulţime de alte amintiri din vremea aceea: dădaca, fratele, jucăriile.” Fratele

nostru îşi propune să nu se mai gândească la *asta,* căci „e mult prea dureros", uită însă iute ce şi-a propus, şi… roata se învârteşte, iar şi iar, din acelaşi punct, întrucât întregul corp spiritual al eroului nostru, înhăţat de moarte pe trei sferturi, îşi strigă, îşi reclamă, cu vorbele aceluiaşi Unamuno, „dreptul la viaţă", care are, între altele, şi o „valoare afectivă", şi „contra valorilor afective, nu contează argumentele", oricât de grele, acestea nu au absolut nici o relevanţă, fiindcă spune filosoful ferm convins că „un suflet uman are valoare cât tot Universul": „Argumentele nu sunt nimic mai mult decât argumente, adică *nici măcar adevăruri*". (s.n.) Iar în anumite cazuri – ca în acela al domnului care „încearcă să consoleze un părinte ce tocmai şi-a pierdut un fiu, mort pe neaşteptate în floarea tinereţii, şi îi spune: «Calm, prietene, că toţi trebuie să murim!»" – argumentele, consolările nu sunt, în opinia lui Miguel de Unamuno, decât o impertinenţă în faţa celui încolţit de moarte, a celui care duce o „bătălie tragică" „pentru a se salva". Disperarea, readucerea în faţa unei „*vieţi active, vii*" (Dostoievski) chiar în pragul iminent al morţii – „e muritoarea râvnă de nemurire" (Unamuno) – îl clatină încă şi încă o dată pe fratele nostru, azvârlindu-l într-o singurătate nietzscheană – „o singurătate, nuanţează Lev Nikolaievici, cum nu mai putea exista nicăieri, nici pe fundul mării şi nici în miezul pământului" – imboldindu-l să dialogheze cu Dumnezeu, pe care îl percepe ca fiind neîndurător, iar apoi – cu absenţa Acestuia. O absenţă, ce-i drept, tiranică, apăsată, vie, mai vie decât poate fi o covârşitoare prezenţă: „De ce-ai făcut Tu toate astea? De ce m-ai adus în halul ăsta? Pentru ce, pentru ce mă chinuieşti atât de groaznic?" (Tolstoi) „Şi pe la ceasul al nouălea, Iisus a strigat cu glas tare: «Eli, Eli, Lama Sabactani?» adică: „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce M´ai părăsit?" (Matei: 27, 46)

Moartea care pândeşte ubicuu, transformându-l în marele vânat, îl smulge pe Ivan Ilici din pielea nevăzută a individului obişnuit să gândească exclusiv cu creierul, încorsetându-l în una percepută iniţial ca fiind cu desăvârşire străină, şi anume a insului care gândeşte „cu tot corpul şi cu tot sufletul, cu sângele, cu măduva oaselor, cu plămânii, cu abdomenul, *cu viaţa*" (Unamuno) Da. Cu enorma cantitate de viaţă dedusă liminar din aluatul copilăriei, apoi din segmentul de existenţă rămas, incomparabil însă, ca tensiune, cu întreaga-i existenţă. Bulversanta descoperire a fratelui nostru e una dramatic, răscolitor, izbitor de simplă: el descoperă *viul*, pe de o

parte, iar pe de alta, Ivan Ilici e şocat că, da, „cu cât trecea timpul, cu atât era totul mai sărac de viaţă": „Opinia publică mă considera în ascensiune şi, exact în aceeaşi măsură, *îmi fugea viaţa de sub picioare*, *mă părăsea viaţa…*" (s.n.)

A treia izbitură de zidul adevărului este, de asemeni, de o simplitate profundă, gravă; aceste constatări sunt făcute exact în segmentul în care Ivan Ilici e împovărat de presimţirea iminenţei morţii, aşa încât în aceste clipe el, ca nimeni altul, realizează esenţialul adevăr unamunoian: conştiinţa e o boală, iar sentimentul vieţii e tot timpul tragic, „există o lume, lumea sensibilă, care este fiica foamei, şi există altă lume, cea ideală, care este fiica iubirii". (Unamuno) În pendulările sale între copilărie, moarte, viaţa scursă în gol, viaţa „rea", moartea „rea", existenţa cea „rea", gustul prunelor franţuzeşti, Ivan Ilici se afundă tot mai mult în nămolul luminos al propriei existenţe percepute cu un ochi străin, în căutarea unei alte existenţe, substanţial diferite: „Cu cât se îndrepta mai departe spre trecut, cu atât dădea peste mai multă viaţă. Era mai multă bunătate în viaţă, dar *şi viaţa, ca atare, era mai multă.*" (s.n.) În acest *vârf ideatic*, Lev Nikolaievici Tolstoi – cel din geniala nuvelă *Moartea lui Ivan Ilici* – se întâlneşte cu Fiodor Mihailovici Dostoievski – cel din *Însemnări din subterană,* cu acel *anti*erou măcinat care nu acceptă ca doi ori doi să facă patru, adică refuză faptul că existenţa este exclusiv ceea ce pare a fi*,* cu acel contradictoriu om sankt-petersburghez ajuns, spre finele introspecţiunilor sale de „muiere isterică", la constatarea conform căreia „adevărata «viaţă vie» […] este tratată drept o muncă, aproape un fel de slujbă. […] Noi nici măcar nu ştim *unde-o mai fi trăind viul acum, nici ce-i el, nici cum s-o fi numind*". (s.n.)

„Adevărata viaţă vie", „mai multă viaţă", „mai mult viu", exces de viu, care mişcă lucrurile spre locul lor, multiplicându-l din ce în ce mai mult, retopindu-l şi transformându-l în *energie* castorionesciană, numită iubire – semn distinctiv, după care – dacă ne reîntoarcem iarăşi la textul Sfintei Scripturi – sunt/vor fi identificaţi Apostolii: „Vă dau o poruncă nouă: Să vă iubiţi unii pe alţii; cum v-am învăţat Eu, aşa să vă iubiţi şi voi unii pe alţii. Prin aceasta vor cunoaşte toţi că sunteţi ucenicii mei, dacă veţi avea dragoste unii pentru alţii". (Ioan: 13, 34-35)

Cu câţiva ani înainte să se stingă – eram venită acasă, într-o scurtă, o, prea scurtă vacanţă – Tatăl meu, iubitul Semion, mi-a spus:

„Gata. Nu mai vreau. Pot! Dar nu vreau! *Înţelegi*?”. Declaraţia era cu atât mai şocantă, cu cât venea din partea unui om – da, unul dintre autorii existenţei mele şi a fratelui meu, Andrei – de o vitalitate debordantă, un Don Juan care iubea viaţa enorm; deci, era grav, foarte grav ceea ce mi-a mărturisit părintele meu; şi acum îmi stăruie în scoica urechilor lăuntrice acel de nepriceput/ de neexprimat în esenţă „Înţelegi?”. Straniu era că în ochii intens catifelaţi ai Tatălui meu juca o lumină puternică, violentă aproape, pe care *nu ştiu cum s-o interpretez,* deşi mă gândesc la ea adesea, zi de zi aproape. Şi acum regret, sângele meu regretă că n-am vorbit atunci mai mult. Căci mă aflam în faţa unui om care *ştia.* Aşa cum *ştia* Mama romancierului Nicolae Breban, Constanţa Olga Esthera Böhmler Breban, care, înainte de a *pleca*, se „certa” cu Dumnezeu – această femeie uriaşă, un viu spectacol al iubirii, se certa, nopţile, cu Dumnezeu! – uimită uneori, alteori protestând că El o *mai îngăduie în viaţă.* „Totul are o limită!” exclama Doamna, repetând celebra frază a lui Thomas Mann din *Alesul.*

La capătul istovit, în mintea, în sângele, în inima, în braţele, în oasele, în *viaţamoartea* lui Ivan Ilici se face brusc lumină: „Ceea ce îl istovise şi nu ieşea la lumină, ieşea acum la lumină dintr-o dată, *din două părţi, din zece părţi, din toate părţile.* […] «Cât de bine e şi de simplu e, se gândi el. – Dar durerea? se întrebă. Cu ea ce fac? Hei, durere, pe unde-mi eşti?»

Începu s-o pândească.

«Da. Iat-o. Ei şi, las´ să fie.»

«Dar moartea? Ea pe unde e?»”

În ciuda căutărilor, Ivan Ilici nu găseşte fosta spaimă de moarte. „Ce moarte? Nu simţea nici o spaimă şi, prin urmare, *moartea nu era.*”

„În locul morţii era lumină.”

Simplu. Şi liniştea începe calm-doct să facă o sumedenie de pui de lumină.

Simplu. Uşor.

Ca o ploaie scurtă. De vară.

Recitesc metafora de mai sus şi constat, brusc luminată, cât de iute e dată aceasta peste cap de iubitul de noi poem blagian, *Greieruşa*:

„Greu e totul, timpul, pasul.
Grea purcederea, popasul.
Grele-s umbrele şi duhul.
Greu pe umeri chiar văzduhul.
Greul cel mai greu, mai mare,
fi-va capătul de cale.
Să mă-mpace cu sfârşitul,
cântă-n vatră greieruşa.
Mai uşoară ca viaţa,
e cenuşa. E cenuşa.”

Labirintul viaţamoartea „Saltul între două morţi”

Aceeaşi intempestivă *prezenţă* a unei alte persoane – un soi de ego nevăzut, neidentificat, a cărui existenţă este, câteodată, abia bănuită; un fel de străin, un fel de intrus necesar – între erou şi *ceilalţi*, între alter-ego-ul eroului şi sinele său (delimitare făcută de Nietzsche pe urmele lui Novalis), aceeaşi intermitentă fofilare – în splendida nuvelă tolstoiană, un vârf imposibil de atins – a *cuiva* extrem de prezent, invizibil, a cărui existenţă devine sigură, din timp în timp, până la tiranie – ne aduc aminte de unul dintre *motivele obsesive* ale romanelor brebaniene, motiv înrudit întrucâtva cu cel tolstoian. Astfel, Ceea – grefier la tribunal, „o insulă perfectă în existenţa lui Minda” – mergând alături de prietenul său, este, în chip straniu, inexplicabil din punct de vedere logic, „concentrat asupra celui ce *mergea în el însuşi,* asupra celui ce se târa lin, muzical, peste pavajul prăfuit” (s.n.), ca şi cum el însuşi ar fi *altcineva,* în acel sfârşit de septembrie, greu de recunoscut, cu care începe *Îngerul de gips*, persista „ceva care se opunea oricărui fel de tensiune, de tensionare, *ceva mort şi liniştitor*, *aproape surâzător*”, iar în vreme ce Minda – ireproşabilul doctor, care duce o existenţă superioară, ireproşabilă şi ternă, în esenţă văduvită de viaţă (ca cea a lui Ivan Ilici), şi se adaptează prin dezadaptare, folosind-o, pentru realizarea acestei intenţii manifestate la nivel instinctiv, pe repugnanta şi

salvatoarea Mia Fabian – merge (împins de impulsuri amestecate, care pendulează între tentaţia de a se salva şi dorinţa de a se lăsa păgubaş, fiind irezistibil atras de o estetică a degenerescenţei) spre apartamentul Miei, el, doctorul, resimte amestecuri ciudate de stări greu de definit, ca şi cum *cineva* l-ar fi cuprins ba cu valuri de gheaţă, ba de moleşeală, ba de „căldură înecăcioasă, asfixiantă". Doc (Minda) e locuit de un soi de febră care nu este febră („în el însuşi se cuibărise un animal sinucigaş") şi care îşi va găsi cuibul, sălaşul într-o singură făptură: îngerul mortal, „dulcea, înecăcioasa lui moarte", ghemuită în dizgraţioasa, vulgara fiinţă – Mia Fabian – aleasă de el, *alesul,* pentru a face „saltul între două morţi", salt sinonim cu viaţa, cu continuarea *ei*, cu alegerea ei. Alegere făcută după o perioadă în care Minda se mortificase, nefiind decât un cadavru viu şi prin însuşi acest fapt semănând cu majoritatea împotmolită – dintr-o mediocritate invincibilă, necesară şi mortificatoare – într-o existenţă nemernică, de doi bani. „Sinuciderea" provizorie a lui Minda prin intermediul Miei, devine astfel o condiţie obligatorie pentru continuarea existenţei la un alt nivel, pentru accederea la un anumit grad al *viului*; cele două morţi între care se interpune „saltul violent" (Hegel) sunt net diferite: prima moarte se identifică cu viaţa, cu *viul,* pe când cealaltă e moartea *ultimă.* Dacă n-ar fi ales saltul prin întruchiparea esteticii degenerescenţei (Mia), e limpede că Doc n-ar mai fi fost apt pentru viaţa *vie* (dificilă găsirea unui alt termen; Dostoievski prefera noţiunea de „*viaţă activă, vie*", Tolstoi, spuneam, pe cea de „mai multă viaţă în viaţă", în timp ce Marina Ţvetaieva opta pentru termenul „viaţă vie".).

Delia (*Pândă şi seducţie*) – o femeie „snoabă, nu prea inteligentă, uneori de-a dreptul proastă", posesoare a unei frumuseţi care „începuse să prindă aerul acela teribil, puţin comercial dar fascinant", comunicându-i amantului ei că se simte ca într-un aquarium – nu are răgazul (poate nici inteligenţa) să remarce că stârneşte în partenerul ei un soi de „panică subterană" care ia forma brutalităţii, „nu o panică grozavă însă, adeseori din mine *curgea un al treilea*, afirmă domnul K., care ne contempla amuzat, uneori chiar plictisit pe amândoi". (s.n.)

După ce Tonia îşi luase rămas bun de la Rogulski – „un lup jerpelit şi singuratic", profesor de istorie, un personaj polifonic, problematic în esenţă, un Don Juan aparent, prin urmare, un fals Don Juan – ea, descendenta dintr-o strălucită familie burgheză, „tresări şi-

şi strânse umerii: aproape îi auzise râsul, cel cu zgârietură, sunetul acela mulţumit de sine însuşi, care se autocontempla, râsul acela narcisiac, revoltător prin orgoliul lui deschis, prin lipsa lui de ipocrizie", dar – în chip derutant şi straniu – bărbatul de care tocmai se despărţise n-a râs, ba chiar trecuse nişte vreme de la retragerea lui, prin urmare, *altcineva* râsese în locul lui; poate, umbra fiinţei lui, poate, cineva indefinibil, nevăzut, şi, cu toate acestea, prezent până la crispare; acest râset cu „zgârietură" – care devine pe parcursul filmului romanesc un soi de instanţă ontică, semn al prezenţei/retragerii *viului* – precum şi celelalte râsete rogulskiene o vor urmări pe Tonia în fugile ei de şi înspre Rogulski, ca nişte tiranice animale inevitabile, ca nişte sfetnici patetici care îi vor indica drumul către feminitate, treptat revivifiată de atipicul lup, pierdut în lumile între care pendulează, indecis în favoarea căreia dintre acestea să opteze.

Pentru Castor Ionescu (*Drumul la zid*) existenţa e din ce în ce mai complicată şi graţie unui fel de „prezenţe duble", cuibărite în „umbra alăturată"; e vorba, când şi când, de „cel de-al doilea Castor", straniul personaj transparent care îşi inventează o boală – pierderea energiei psihice, deci, reducerea tensiunii viului – pentru a incita, pentru a revigora *viul* lăuntric, aprovizionându-se astfel cu apreciabile cantităţi de viaţă. Inefabila *făptură* ba se rupe de Castor Ionescu – ca bucăţile din Osiris – provocându-i infime dar ascuţite şi tenace accese de panică, ba i se alătură, şi atunci când se identifică cu el, cu nu prea înalta catedrală de carne a trupului său, el, devitalizatul, catastrofic de timidul ucenic al lui Zarathustra, el, cel care nu crede în gloate, ci exclusiv în inşi singuratici a căror existenţă se profilează aidoma unor tuneluri îndelungi, disputate, se bucură, fiindcă astfel „cortegiul era reîntregit", în pofida sfielii organice a fals măruntului funcţionar, ce asistă, peste câteva minute, poate şi mai puţin, la spargerea repetată a „grupului" alcătuit de Vezoc, Castor şi… entitatea *aia* ce-i dă mereu de lucru în subteranele firii. Diseminarea trinităţii iute formată se produce exclusiv din vina lui Castor, „din incapacitatea lui Castor de a trăi tot timpul unitar cu el însuşi, din tentaţia aceea ca o boală măruntă (aşa cum unii îşi rod unghiile) *de a ieşi, de a se furişa din el*". (s.n.) Şi dată fiind existenţa *acelei entităţi* secrete, a cărei prezenţă se circumscrie cu stricteţe intimităţii lui Castor, dată fiind dispariţia ei sporadică în viaţa de zi cu zi – cu meandrele şi încurcăturile ei, cu suişurile şi eternele

complicaţii, mereu altele, mereu neprevăzute – se poate vorbi de un traseu destinal ultradificil, incomprehensibil, prin care eroul orbecăie, suferind de „scurgerea energiei" şi situându-se, neobosit, aproape ridicol în încăpăţânarea acelei neodihne „cel mai aproape de graniţa «aceea», *acolo unde se subţiază* viaţa" (s.n.), iar el, în consecinţă, îşi recapătă straniile priviri oblice şi şovăiala funciară, în care se împotmoleşte adeseori, în care se ascunde, se ghemuieşte, se afundă în caldele-i mâluri de neînţeles, făcându-şi din ea – din ezitare, din corturile ei imense, vii – ba mormânt, ba casă, ba templu. Câteodată, şovăiala lui intensă şi terorizantă anunţă nu atât „un joc teribil de nou sau de complicat", cât… „*ceva străin, ceva ce nu-i* aparţinea" şi-i dă de lucru până la epuizare, până se lasă – docil şi bănuitor, susceptibil, cutremurat şi atent – locuit de „o… doamnă atât de… serioasă, de respectabilă, precum… această oboseală «din colonii»" –; de altfel, când îi spusese aşa, Castor se gândise „la o boală adusă de departe, de foarte departe", şi, în vreme ce continua să teoretizeze pe seama uimirii că drept sălaş provizoriu *ea* – „doamna din colonii" – alesese trupul lui cu o vitalitate ezitantă, „trupul său oarecare, submediocru", eroul nostru, de o transparenţă năuc-buimăcitoare (comparabilă cu cea a lui Alioşa Karamazov sau a cneazului Mîşkin), simţi „că *ceva năştea în el sau… ceva se despărţea de el* […]. Ca o banchiză de gheaţă ce se desprinde de continentul ei, şi atunci, cutremurat o clipă, trupul însuşi al acestui teritoriu se poate întreba: Cât anume va fi rupt din el, cât va trebui să cedeze, să dea, să lase să se desprindă şi să lunece în jos şi oblic, încet, cu nehotărâre, de parcă hotărârea, decizia ar putea fi revocată… prelungită". În fine, parafrazându-l pe Lev Şestov – care, referindu-se la subterana dostoievskiană, susţinea că aceasta „te învaţă de toate" – putem susţine că „doamna din colonii" – adică moartea, nu *cea din urmă* moarte, ci moartea de zi cu zi, cea cu care trebuie să convieţuieşti, ca să duci o viaţă *vie* – te învaţă de toate, afirmându-se neclintită în ipostaza de maestru, predându-ţi tentante lecţii despre viaţa lipsită de… *viaţă,* devenită, astfel, o viaţă *rea*, netrebnică, despre moartea – crudă şi precisă, inumană şi suavă – care, deschizându-ţi ochii, se transformă într-o entitate nemăsurat de *bună*, pentru că, uneori, ea are darul de a te readuce la viaţă, la o viaţă activă, vie. Moartea, aşadar, are darul de a te transforma într-un om *viu,* conştient de faptul că *viul* te smulge cu rădăcini cu tot din

ambient, dintre ceilalţi, iremediabil lunecaţi în mediocritatea suficientă, funciar lipsită de viaţă.

Totul, în această ordine de idei, e limpede şi complicat, în egală măsură; tot timpul, şi viaţa cea „rea" – adică marcată de o cantitate de *viu,* de o energie psihică reduse substanţial – şi moartea cea „bună" – acea moarte care te readuce în matca *viului* (cazul Minda), în albia unei existenţe active şi vii – comunică prin canale secrete, te locuiesc, fac schimb de substanţe, şi sunt apte de a-ţi dezveli parcele, *hălci* din enigmele trecerii tale prin lume, cu o condiţie: să te găsească *pregătit,* să te găsească mereu „cu simţurile în alertă". (Irina Petraş) Dată fiind dificultatea temei, prolixitatea, se vede limpede, devine inevitabilă şi se transformă – în siajul autorului *Omului fără însuşiri* – în instrument necesar, în metodă. Aşa cum pentru Castor, pentru *primul* Castor – funcţionarul-model ce are *viul* diminuat, vizibil redus, cel care duce o existenţă de cinovnic oarecare – „doamna din colonii", pândită, exorcizată, temută, răsfăţată, se transformă în *instrument* pentru a urma drumul cel mai direct şi, prin urmare, cel mai dificil, care îl *con*-duce spre cel de-*al doilea* Castor – omul superior, „omul nou" (în sensul biblic al cuvântului), respins de sinucigaşa Florica – eroina pentru care moartea nu e un mod de a se salva, ci o cale de a nu-l accepta pe *noul* Castor, cel ce a ales viaţa activă, vie – viaţă descrisă, îndelung teoretizată de subteranistul dostoievskian, la care vom mai reveni. Negreşit. Dar până atunci, dată fiind înrudirea lui Castor cu *primul* Ivan Ilici, dar şi cu cel de-al *doilea*, cel de după descoperirea unei *prezenţe* îngrozitoare şi vii, neiertătoare şi tiranice, în existenţa lui, să îngăduim asupra relaţiei lui Castor cu „doamna din colonii". Ne-am referit la modul în care funcţionarul brebanian o descoperă, identificând-o, în primele respirări epice, cu oboseala, cu o stare persistentă şi, de altminteri, greu definibilă, pentru ca treptat Castor să realizeze că, de fapt, discreta *prezenţă* de altedăţi – care se strecura ba în ciorchinele umbrei lui, ba înlăuntrul lui, în vreme ce se plimba cu Vezoc, amicul care se lansa în docte discursuri cu sine însuşi, vecinătatea lui Castor constituind un *medium* pregătit să le asculte şi să le înţeleagă – era mai mult decât o *prezenţă* oarecare. La mijloc era – precizează cu precauţie autorul, redefinind, nuanţând mereu noţiunile, dat fiind gradul de dificultate al temei abordate (cum să descrii, prin mijloacele epicului strict, *viul*?) – „«o greutate uşoară», o valoare negativă, adică: slăbiciune, epuizare, pierdere uşoară, lină, nesimţită

aproape, a vieţii". Şi odată cu resimţirea pierderii *acelei* „greutăţi uşoare", în mod straniu şi aparent de neînţeles, Castor realizează cum valoarea negativă a slăbiciunii, a epuizării, „îl încarcă cu nefiinţă", şi mai explicit vorbind, îl încarcă cu nimic altceva decât cu moarte! Ca într-un subtil şi interminabil joc, din luare aminte pururi cabrată, din precauţie, dintr-o ultranuanţată spaimă de mătase, Castor identifică mesagerii *doamnei din colonii* cu oboseala, cu valoarea negativă, iar pe urmă cu piticii care îl imobilizează pe Gulliver; de fapt, el caută pentru noţiunile pomenite, corespondenţi concreţi, pentru a le smulge din drojdia abstracţiunilor şi, în consecinţă, pentru a le face mai inteligibile, mai umane. Astfel, în imaginaţia întortocheată a alumnului brebanian al lui Zarathustra, la un moment dat, piticii – oboseala, diminuarea energiei, epuizarea – cară „saci cu nefiinţă", împovărându-l pe ciudatul, trăznitul protagonist, angrenat în nesfârşit de inventive lupte cu sine însuşi, cu firea sa de sangvin convins, cu cele câteva limite circumscrise scurgerii energiei din aproximativul, kafkianul său trup.

Prin ce cucereşte şi derutează, în egală măsură, Castor Ionescu? Şi prin arta de a se pândi pe sine însuşi, pânda constituind pentru el o condiţie a cunoaşterii de sine şi, prin urmare, o condiţie a strunjirii de sine. Pândindu-se şi descoperind că este încărcat – aidoma cămilei nietzscheene – cu multiple poveri, unele dintre ele abia înţelese, altele abia bănuite, eroul urmăreşte totodată felul în care este împovărat, milimetru cu milimetru, cu nefiinţă, adică cu moarte, şi, descoperind că moartea se instalează în el printr-un scurt-circuit, revelatoriu şi dogmatic repetat, devitalizatul Castor depistează – uimitor – *viul*, iar într-un târziu de expediţie analitică – absenţa/gradul de prezenţă a acestuia înlăuntrul său, al celorlalţi. De altminteri, teoretizând la nesfârşit în camera sa izolată pe marginea *blestematelor probleme*, Castor îi grupează pe ceilalţi în două categorii distincte: „cei vii ca şi cei morţi"; aşa cum istoria culturii înregistrează curentele clasic şi romantic, iar psihologia cuprinde cele două tipuri fundamentale de sangvin şi flegmatic (cu derivatele sale acute în coleric şi melancolic), Castor vede răsfrângându-se peste tot – în istorie, în literatură, în muzică, în relaţiile interumane – fundamentala dualitate ce stă la temeliile teoriei sale. Atunci când împarte oamenii în două tabere distincte – de *vii* şi de *morţi* – evident, eroul se referă la viaţa de *aici*; spunând „morţi", sangvinul nostru expresiv omite din jocurile sale năstruşnice şi necesare,

inevitabile am spune, *lumea de dincolo, lumea celor drepţi.* Castor judecă, evaluează fiecare individ în funcţie de cantitatea de energie psihică, dedusă din comportamentul, gesturile, faptele, temperamentul fiecăruia. Aşadar, recurgând la delimitarea de *vii/morţi,* el, de fapt, merge direct la esenţă, căci tratează – minuţios, cu o derutantă, uneori, inventivitate – *cantitatea de viu,* de energie, a fiinţei umane, diminuarea sau – ar fi spus Nietzsche – excesul personalităţii. Vehiculăm aceşti termeni, fiind perfect conştienţi de faptul că – aflându-ne pe terenul unei teme imposibile şi, repetăm, dificile – înaintăm pe nisipuri mişcătoare; în definitiv, cum poţi prinde într-un limbaj exact – „lumesc", ar fi spus Nichita – *viul* uman? Dat fiind gradul de dificultate al sarcinii castorionesciene, protagonistul recurge – desigur, pentru a persuada lectorul – la limbajul metaforei, caută, spuneam, corespondenţi, se angrenează în nesfârşite pânde menite să înregistreze pierderea şi afluxurile şi anemierile „energiei psihice" (C.G. Jung) în vasul corpului său, iar, pentru a fi credibil, pentru a fi şi mai convingător – lucrează, totuşi, în subteranele fiinţei, unde nimic nu e sigur, stabilit o dată şi pentru totdeauna! – instinctiv, protagonistul situează deliberat (spre deosebire de Ivan Ilici, care *o* descoperă mult după căzătură) moartea, mai întâi, în preajmă, iar pe urmă, după repetate exerciţii, în centrul fiinţei, şi, e de la sine înţeles, iniţial se sperie, se clatină, se cutremură din măruntaiele pământului care este el însuşi. Atunci… reia exerciţiile, se cutremură iarăşi, clănţăne din dinţi, tremură, e clătinat de-a binelea şi, într-un târziu, îşi propune să fie – incredibil! – practic: „Trebuie să fac ceva, trebuie să devin cât de cât «practic», trebuie să iau măsuri care să se dovedească eficiente. […] Trebuie *să fiu practic*, să încep chiar din această clipă, acum văd mai clar cum sunt «ceilalţi», care trebuie cât de cât să-mi semene, ca model, cei «moderaţi», acum, când «ea» încă nu s-a apropiat, nu a pus stăpânire pe *centrul lumii…*" (s.a.) Iar pentru a realiza decizia de a deveni practic, Castor – un fanatic al familiei sale – un soţ iubitor şi un tată-model, ajunge la concluzia că iubirea îi solicită prea multă energie şi, în consecinţă, el nu întârzie, nu ezită exagerat (cum face de obicei, când e pus în faţa nevoii de a lua o hotărâre) şi îşi părăseşte cuibul familial, pleacă de la serviciu, renunţă la stilul său de viaţă; nu mai râde, nu gesticulează, nu face cumpărături, nu se joacă cu fetiţele lui, în special cu aia mică, Grete, de care îl leagă o enormă candoare nemărturisită; familia, trecutul, grijile cotidiene erau, fără îndoială,

poveri care îl secătuiau, îi reduceau proviziile de *viu*, şi constituiau „bocceluţe” de care eroul se crede obligat să se debaraseze, de bună seamă, pentru un timp. Asemeni fiului risipitor, Castor renunţă la tot ce are… din iubire pentru cei dragi, deoarece iubirea lor îl consumă, îl stoarce de viaţă, iar el, neavând un „exces de personalitate” (Nietzsche), nu găseşte de cuviinţă să se irosească în iubirea de aproapele, fiindcă are o misiune şi, prin urmare, este mânat de altfel de interese. Nu se ştie cu precizie care anume, nu se ştie nici cel puţin dacă sunt la mijloc fapte mari; meritul lui Castor este că el învaţă, ştiind să se asculte, ştiind să-şi asculte şi să-şi urmeze instinctul, şi, învăţând aceste lucruri circumscrise esenţelor, se livrează lectorului, îndemnându-l să-l urmeze, să-l asculte la rândul lui, şi, dacă se poate, să-i trateze cu înţelegere ezitările, dibuirile, rătăcirile, revenirile, orbecăirile.

Greu de priceput, greu de urmărit acest nietzschean erou atipic, aşezat în galeria iisusiacilor, întrucât prin tot ce face, el sparge tiparele, dogmele, comoditatea (constatarea „am înnebunit pur şi simplu!” e repetată când şi când – semn că luciditatea sa este intactă, spiritul autocritic e departe de a fi lezat), iar *misiunea* sa – revivifierea, prinderea şi descrierea *viului,* după ce se încarcă, da, cu tone de nefiinţă – pare şi în realitate nu este elucidabilă decât în limbajul poemului epic, al lirismului pur, constituind, în această ordine de idei, o armă. (Abordând tema, mai exact, supratema romanului *Drumul la zid*, romancierul susţinea, între altele: „Supratema *Drumului…* este, probabil, cea mai ambiţioasă temă ce mi-am propus-o până acum, nici nu e propriu-zis o temă de roman, ci mai mult una metafizică: *viul, fiinţa, ontologicul, ceea ce opunem nefiinţei.* Ceea ce ne înconjoară de peste tot, ceea ce ne traversează fără încetare cu brutalitate, încăpăţânare, fluiditate, tiranie, bruscheţe, dar dispare nu la cea mai scurtă atingere, dar la cea mai vulgară şi timidă privire, gând aproape: *viul, miracolul enorm al viului*”. – s.n.) Moartea – menită, neîndoielnic, să pună în valoare viaţa, *viul* – devine ubicuă, prezentă mai întâi ca o dublură, ca o făptură diafană, aciuată în umbră, apoi „doamna din colonii” e fin agresivă, pânda – de data asta reciprocă, tiranică – fiind sugestivă: „Şi pentru că «ea», ciudata, fin agresiva doamnă din colonii, se aciuase, închiriase cu un «zâmbet timid şi tenace» o parte din trupul său («Ce o fi găsit aşa special la trupul meu amărât?») făcu şi el o mişcare asemănătoare: se ghemui şi el în «trupul lui», adică se retrase şi el cumva din

«totalitatea trupului», pe care cu inconştienţă, o locuia până acum (ca şi cum ar fi fost un drept inalienabil, parcă ar fi fost de la sine înţeles!), se retrase, la rândul lui, într-o parte «a sa», evident, mereu într-un alt segment decât «ea». Fără panică, nici măcar cu grabă, cu acea urâtă şi grosolană grabă ce semăna cu lăcomia (gândi el, mulţumit de calmul său «flegmatic» în faţa «ei»), fără grabă, chiar cu o anume lentoare, aproape tacticos. A, bine, dacă dumneavoastră vă alegeţi încheieturile, atunci… foarte bine, atunci noi ne vom refugia în «sus»! Sau dacă locuiţi şoldurile, vom coborî în jos, pe plante, ne vom face una cu tălpile. Pentru o vreme! Nu ne vom certa, oh, nu, şi… nu mă incomodaţi în nici un fel! *Este loc, spaţiu destul, după cum vedeţi*!” (s.n.) Castor se va juca tot aşa în continuare, doar că jocul – jocul cu moartea!, absolut necesar, inevitabil am spune, tocmai pentru a dibui resursele viului! – se va transforma într-unul din ce în ce mai grav; pe măsura afundării în acest dramatic cerc ludic, el, junele sucit, cu o fire întortocheată, pândit nu numai de moarte, ci şi, la tot pasul, de o aparentă gratuitate (cine, Doamne, este interesat astăzi – la cei de nivel mediu ne gândim!, cu atât mai mult, cu cât protagonistul *Drumului la zid* nu se profilează de la bun început ca un *ales*, nu e smuls din tagma geniilor, ci din media aşa-zis statistică, ba chiar mai mult decât atât: în primele o sută, o sută cincizeci de pagini ale acestei grele şi atipice construcţii epice, soţul Floricăi şi tatăl celor două fiice, exemplarul funcţionar, fericit de viaţa, de meseria lui, pare mediocru!; romancierul Breban ne convinge până la un punct că acest personaj e un ins absolut oarecare! – cine e interesat de *asemenea* jocuri?!) – Castor, aşadar, va coborî, treptat-treptat, şi mai adânc în fiinţa sa, în cotloanele sale, descoperind, în vreme ce înaintează milimetric – altfel nici nu se concepe să înaintezi pe un inadmisibil de complicat teritoriu cum este o fiinţă umană! – alte şi alte legi, alte limite, calităţi, meandre, relaţii, vase comunicante ce funcţionează între viaţă şi moarte. Multitudinea exerciţiilor, făcute în siajul Sfântului Augustin, al lui Ignaţiu de Loyola – exerciţii de izolare, de singurătate, de flegmatizare, de muţenie, de nemişcare etc. – îl servesc perfect, şi el, zănaticul, scorţosul bărbat, care ne-a cucerit nu o dată prin blândeţea sa funciară, profită, profită de micile descoperiri şi îşi modelează firea, se autostrunjeşte, se cizelează, deoarece *cineva* dinlăuntrul său îl sileşte să facă *tot ce trebuie*, pentru a multiplica *viul*, pentru a-l menţine, *cineva* îl face să priceapă un lucru tulburător prin

simplitatea lui şi anume: *viul* este, de bună seamă, un dar, un dar divin, şi dacă îl neglijezi, dacă îl tratezi cu superficialitate, dacă nu ai grijă de substanţa *aceea* greu de prins, imposibil de definit (decât, spuneam, prin intermediul metaforei, adică recurgând la instrumentele specifice poeziei), dacă nu-i porţi de grijă câtă vreme eşti lăsat în viaţă, cât timp eşti viu, *viul* se răzbună pe tine, se anemiază, se mortifică, lăsându-ţi trupul să umble golit pe dinlăuntru, secătuit de *drojdia sa vie* (energia psihică).

Luptele lui Castor sunt tratate adeseori, în primul rând de el însuşi, drept, spuneam, nebunie – ceea ce nu-l împiedică pe acest luptător, devitalizat în aparenţă, să elaboreze diferite „tehnici de supravieţuire", să se retragă, să fugă, să revină, să se trateze cu ineluctabilă cruzime, şi să se trezească, iar şi iar, în faţa unei enorme, logic, raţional inexplicabile nevoi de a se consuma într-o uriaşă activitate de redobândire a *viului*, de recâştigare a fiinţei (de „redobândire de sine", spune Kierkegaard) în urma unei laborioase pânde de sine –; „de aici, din această continuă pândă şi luptă cu mişcările şi mâinile şi nervii săi, deodată străini şi aproape duşmani, oboseala, greutatea, munca, *adevărata muncă*, enormă, absurdă, ridicolă, copleşitoare." (s.a.) Toată această istovitoare *muncă* laborioasă îl face să se suspecteze că el, Castor, n-ar face parte din lumea/viaţa aşa cum este, din viaţa celorlalţi, şi asta cu toate că singura lui dorinţă era să se apropie de viaţă, să facă un corp comun cu ea. Toată această dementă activitate inevitabilă îl face să se taxeze drept un bolnav, când el, în realitate, e un ales, da, un ales; se iscă însă – din meandrele capricioase ale acestui text, indiscutabil, major, indiscutabil situat „în zona maimarilor minţii" – iar şi iar, aceleaşi întrebări: ales pentru ce?, în ce scop?, şi din ce motive poartă atâtea măşti derutante acest maestru al jocului, *magister ludi,* acest puber întârziat ce lasă pururi impresia că e preocupat de lucruri de neînţeles, de lucruri ce pot fi lesne taxate (din grabă, din cecitate, din lipsă de răbdare, de geniu) drept lucruri minore? În realitate, e vorba de altceva, de cu totul altceva, *tehnicile* ascunderii firii adevărate a acestui funcţionar modest, mediocru (în sensul în care e mediocru Hans Castorp, acest „brav copil răsfăţat al vieţii") – tehnici folosite din capul locului, pentru ca, pe parcurs, acestea să pălească – făcând parte din arsenalul de seducţie a lectorului, de seducţie şi de pregătire pentru ruptura epică anunţată discret prin intermediul genialoidei studente Alexandra Pavlovici, ruptură care arată o *altă faţă*

interioară a lui Castor, adânc, izbutit deghizată, o arată, o incită, o provoacă pe măsură ce o formează! Şi toată această acerbă luptă istovitoare, pentru ca eroul nostru – şters în aparenţă, decupat iniţial din categoria „oamenilor sărmani", adică obişnuiţi, inutili, făcând parte, vorba lui Tolstoi, din instituţii inutile – să obţină *un surplus de viaţă*, „mai multă viaţă", pentru a accede către un alt grad al existenţei, o altă calitate a vieţii, pentru a se redobândi pe sine însuşi. În acest sens, Castor îşi propunea să devină mai practic! Tocmai pentru asta – pentru redobândirea vieţii – luptase, folosindu-şi inteligenţa, instinctul, sensibilitatea bolnăvicios accentuată, precum şi alte calităţi, neuitând de limitele contemplate, până ele se metamorfozează, calitativ vorbind, în altceva. „Deşi existăm, doar cei cu adevărat practici, sau cei cu adevărat geniali ştiu că *efortul suprem este de a obţine ceea ce posezi deja: viaţa*." (s.n.)

Fiind în viaţă, aflându-se pe câmpiile elizee ale propriei vieţi, Castor, pentru a rămâne *viu*, pentru a augmenta drojdia *viului* lăuntric, se angrenează, aşadar, în lupta pentru ea, pentru existenţa sa, ferm convins că viaţa… nu este tot timpul ceea ce pare a fi, ci e alcătuită din „insule de viaţă", insule ontice care ne oferă şansa, abia atunci, să descoperim, să constatăm, să măsurăm întrucâtva cât de *vii* suntem, cât de vii putem fi, iar după ce părăsim încet, pe nesimţite „insulele de viaţă", noi, de facto – cu vorbele lui Dostoievski – ne dezobişnuim de ea. Ca subteranistul dostoievskian, care, şi el – *insecta metafizică* – e angrenat în lupta pentru existenţă, pentru *viul lăuntric* tocmai pentru că ştie ceea ce puţini cunosc – şi anume că „ne-am dezobişnuit cu toţii de viaţă, şchiopătăm cu toţii în privinţa asta, unii mai mult, alţii mai puţin", nu mai suntem în stare să reacţionăm la „tot ce-i viu". Şi acest trist fapt se datorează – în cazul subteranistului dostoievskian – unei realităţi dramatice (asemănătoare cu cea a lui Ivan Ilici) în miezul căreia „suntem născuţi morţi, de fapt de mult nu ne mai naştem din părinţi vii şi asta ne place din ce în ce mai mult. Prindem gust", astfel încât, pe întinderea vieţii, ni se formează „un fel de dezgust faţă de adevărata «viaţă vie» ce este tratată drept o muncă, aproape un fel de slujbă"; sentinţele cu caracter gnomic, emise de eroul subteranei, sunt tăioase şi, fără îndoială, imposibil de contestat: „Noi nici măcar nu ştim unde-o mai fi trăind viul acum, nici ce-i el, nici cum s-o fi numind [...]". Incapacitatea de a găsi locul unde „trăieşte viul" îl face pe scenaristul şi regizorul subteranei să nu-şi afle liniştea, mai ales că

cinicul patetic, ferm convins că doi ori doi nu este egal cu patru, adică viaţa nu e numai ceea ce pare a fi, e îmboldit adesea de *acel* „ceva la care râvnesc, dar care e de negăsit pentru mine”. (Acel *ceva* îl găseşte, în schimb, Castor!) Şi subteranistul – se vede limpede – e vădit afectat de o diminuare a energiei psihice; el însă este, spre deosebire de Castor, un altfel de rătăcit între lumi; e un „şoarece uman”, cu impulsuri genialoide, fulgurant reprimate, e un individ împotmolit în nihilism, un Zarathustra lipsit de voinţa de putere, de voinţa de depăşire, lipsit, în definitiv, de necesara forţă psihică pentru a fi la un nivel dat. Un alumn al suprapersonajului nietzschean, văduvit de vigoare şi ahtiat să se consume în veşnice solilocvii sterile, înnămolit în luturile indeciziei de a se aduna şi de a face ceva, pentru a se smulge din menghina ezitărilor, a incapacităţii de a face un efort susţinut – incapacitate de care se arată încântat, deşi se lamentează sporadic („nu m-aş putea hotărî să fac ceva, chiar dacă aş putea”) – şi se agaţă, ca înecatul de un pai, de „chinui-toarea analiză interioară”, care îl transformă în „muiere isterică”, incapabilă să aleagă între ipostaza de erou şi cea de ins lipsit de demnitate, deşi insecta ştie că între erou şi mocirlă „cale de mijloc nu există”. Subteranistului nu-i lipseşte însă o luciditate casantă, narcisiacă şi ea; antieroul nu-i lipsit de conştiinţa faptului că nu-i decât „o muscă în faţa acestei lumi, o muscă parşivă, inutilă – mai inteligentă, mai cultă, mai distinsă decât toţi, asta se înţelege – dar o muscă”.

În timp ce subteranistul se limitează să constate că noi cu toţii „ne-am dezobişnuit de viaţa «vie»” şi alege să rămână în subterana care „te învaţă de toate” (Şestov), Castor alege lupta pentru viaţă, lupta pentru decelarea şi multiplicarea *viului*, fiind mai practic decât marele nihilist dostoievskian şi având – spre deosebire de hahalera estetică a autorului *Demonilor* – câteva calităţi fără de care redobândirea *viului* s-ar reduce la o intenţie. Apropierea de moarte întru recâştigarea *viului* şi multiplicarea acestuia, e cu atât mai fantastică, cu atât mai impresionantă, cu cât brebanianul Castor, surprins la vârsta lui Zarathustra – deci, în primul prag al tinereţii – n-o agreează; acest adevăr e scos la iveală în miezul dialogului cu domnul ministru, destul de târziu, aproape de mijlocul romanului, după ce moartea este instalată temeinic în intimitatea lui, devine lut din lutul respirând al corpului său psihic: „– Eu… *nu iubesc moartea*, vreau să spun că nu am iubit-o până acum, ştiţi… tinereţea este inconştientă. Dar trecând de treizeci şi, nu vreau s-o ascund, lucrând

în această mare instituţie de atâta vreme, o treime din viaţa mea, *încep s-o văd altfel*; mă refer la moarte. Poate nu ca un japonez, în nici un caz nu ca un samurai, dar… cumva, asemănător. […] Vreau să zic că nu mai am… *n-aş mai avea reflexul de a-mi ascunde moartea ca pe ceva nedemn, ruşinos. Nu mi-ar mai fi ruşine să mor.*” (s.n.)

Lui Ivan Ilici, ţineţi minte, îi era frică de moarte; şi doar atunci când uită spaima, i se revelează adevărul ultim, deodată, din două părţi, trei, patru, din toate părţile! La Castor însă e vorba de altceva, şi anume de o schimbare de perspectivă, de unghi, produsă devreme, în prima tinereţe. După o laborioasă convieţuire cu propria moarte – cu *moartea concretă, vie* – Castor Ionescu devine stoic în atitudinea sa peremptorie faţă de moarte, pregătindu-se pentru *ea* ca pentru un mare festin de o frumuseţe unică; astfel, iisusiacul atipic, cu pulsiuni cert schizoide, se înrudeşte şi cu rilkeanul Malte Laurids Brigge, junele ultrasensibil care duce dorul vremilor când fiecare avea puterea, nobleţea şi demnitatea de *a-şi alege moartea*, nimănui nefiindu-i jenă, nefiindu-i frică de încheierea iminentă a traseului existenţial. Rugăciunea de mai jos este, în acest sens, expresivă, fiecare meritând nu o moarte accidentală, dizgraţioasă, ci una pe măsura destinului său asumat, construit: „O mon Dieu, donne à chacun sa propre mort,/donne à chacun la mort née de sa propre vie/où il connut l’amour et la misère”. Ca şi Malte, Castor îşi lucrează spaima, puterea de a te lăsa locuit de ea, dând măsura *celeilalte puteri*, neînţelese, din care descinde frica: „Am învăţat să mă tem cu o teamă adevărată care creştea odată cu puterea ce o zămisleşte. Nu avem nici o reprezentare a acestei puteri decât în spaima noastră. Pentru că este atât de neînţeleasă, atât de total împotriva noastră, încât creierul ni se descompune în locul unde ne forţăm s-o gândim...” (Rainer Maria Rilke) Castor susţine că ar „face ceva din frica asta, mi-aş face eu însumi mormântul. L-aş clădi cu răbdare, cu un fel de entuziasm. Absolut japonez, cum bine spuneaţi. Ar fi un mormânt somptuos!” Reveriile despre moarte echivalează întrucâtva cu reveriile referitoare la viaţă, deoarece prin moarte Castor se reinstalează în albia *vieţii vii*. Viaţa e vie, prezentă, viul este intact atâta timp cât moartea e vie, prezentă; odată cu viaţa se termină şi moartea!; şi viceversa: „«S-a terminat moartea, îşi spuse el [Ivan Ilici – n.n.]. Ea nu mai este»”. În cazul lui Castor, lupta pentru existenţă e urmată de lupta „*pentru* moartea sa fizică”, atât de

iremediabil de adânc se înşurubează moartea înlăuntrul său, iar teribila experienţă de intimitate cu „doamna din colonii" îl învaţă, alături de alte, nesperate lucruri – ca, de pildă, să se reapropie, după ce dă un ocol firii sale, de „eul cel mai profund" (Jung), şi apropierile acestea sunt, de fiecare dată, de o subtilă spectaculozitate abisală – cât de greu este „să sfârşeşti decent o viaţă, să ieşi la timp, cu mişcări senine, nerupte, neunghiulare, să ştii să rămâi mereu înscris într-o curbă lină, într-un cerc început de altcineva pe care-l continui cu firescul unei eleganţe inconfundabile ce este însăşi graţia, în fapt: eficienţa. Şi atunci, ce absurd, lupta ca să moară mai târziu, pentru a nu distona cu graţia lumii, pentru a nu crea un unghi, un colţ, o ruptură. Luptă, luptă, mereu luptă, câte conţinuturi putea lua acest cuvânt, într-adevăr, noţiunile sunt adevăratele prostituate!"

Gustând din diferitele sensuri atrăgătoare ale cuvântului „luptă", iisusiacul nostru, de o violenţă răsfrântă mereu în interiorul fiinţei, conchide că adevărata luptă se dă pentru a continua existenţa, adevăratul mormânt este… viitorul, adevărata luptă se duce pentru augmentarea, atingerea *viului,* transsubstanţializarea lui, *viul* fiind tratat aşa cum trata destinul Nietzsche, ca o mare boală incurabilă: „Dacă eu sunt mort, ei nu pot fi vii, doar muribunzi. Iar dacă ei sunt morţi, atunci eu mă pregătesc să mor, ceea ce înseamnă că sunt încă viu şi există boli atât de lungi, încât durează o viaţă şi se confundă cu însăşi viaţa" susţine Castor, profetic aproape. Aşadar, *viul* e confundat şi, prin urmare, identificat cu boala – şi ca la Thales, unul dintre cei şapte înţelepţi, iubiţi de Nietzsche, care a afirmat că apa este la începutul tuturor lucrurilor, iar moartea este egală cu viaţa – viul este identificat cu moartea şi cu viaţa; tot ce este excesiv şi, deci, anormal, e bolnav, atipic; Novalis are un memorabil vers, citat de noi şi cu alte ocazii: „Cât de bolnav pare tot ce devine". Un alt profet care se identifică extaziat cu boala, un alt profet de litere brebanian, ratatul profesor de istorie Rogulski cel respins, ocolit iniţial de burgheza până în vârful unghiilor Tonia, cel jerpelit, cel cu cearcăne mov şi sprâncene negre, mai tot timpul stufoase, cel ce e „semnul cuiva care nu a avut destulă putere să fie prin el însuşi un semn", ei bine, Rogulski face şi el – pe urmele romanticilor denigraţi inspirat de subteranistul dostoievskian – un elogiu bolii, mergând până acolo încât el însuşi se identifică cu măria sa boala. În genialoidul monolog ţinut în faţa celor doi martori vii, amuţiţi, Cici şi Tonia, el, lupul hârşâit, Don Juanul de sorginte kierkegaardiană care tot teoretizează

pe marginea nevoii de Tonia, da, burghezoaica cea „îngrozitor de bine crescută" – femeia căreia Rogulski îi va provoca feminitatea, urnind fiinţa ei din coconul savant al propriei mortificări – imaginându-şi până la saţiu copilăria acestei femei cu feminitatea aţipită în prejudecăţi, bun simţ, tipare burgheze etc., îi doreşte „o boală care o va face aşa cum e. […] O boală suavă, necesară, o boală trimisă de Dumnezeu, de Dumnezeul ei privat, strict privat şi secret". E vorba însă nu de o boală propriu-zisă, nu de o molimă oarecare, ci de cu totul altceva, ne sugerează imprevizibilul profesor de istorie, personajul respingător din punct de vedere burghez – noi, evident, nu judecăm lucrurile/ oamenii/ personajele din acest unghi, *of course*! – privit însă din alt unghi, cuceritor, fascinant, în realitate un genialoid, un paranoiac livresc, menit să urnească lucrurile din inerţia lor vie, lucrurile dar mai ales inşii aleşi de domnia sa, profesorul de eliberare din chingile bunului-simţ detestat cordial de sănătosul nostru nihilist, care îşi joacă convingător rolul, făcând parte din familia modernă a Peciorinilor! Rogulski cel ce atinge în câteva pasaje sublimul, perorează pe marginea bolii care o face pe Tonia să fie ea însăşi în prezenţa lui, a profesorului, de care fuge „porumbiţa", revenind, iar şi iar, la limanul de spirit şi carne şi rătăcire şi dibuire a fiinţei/ viului care este el, ratatul, supraomul ascuns sub o sumedenie de măşti! Tocmai de aceea elogiază boala Rogulski, recunoscând că de când se ştie el a păstrat o atitudine de maximă prudenţă faţă de boala ce nu poate fi, prin natura ei, sub nici o formă, sterilă! Astfel, Rogulski tratează boala cu simpatie, cu afecţiune, căci „nu ne învaţă ea, cu răbdare, atâtea lucruri (evident, când nu ne omoară!), nu ne face ea mai buni (dacă e necesar acest lucru, şi chiar dacă nu e necesar!), mai nobili, mai calmi, mai blânzi, mai… umani", adică, în definitiv, mai vii!? Perorând astfel pe marginea bolii, acest „lup jerpelit şi singuratic" se întreabă deodată: „Cum am înţelege noi oare umanitatea fără boală?!". Fără boală… n-am înţelege nimic, pentru că, în absenţa bolii, am fi văduviţi de o sumedenie de lucruri, inclusiv de şansa de a deveni, de a ne forma şi, prin urmare, de a înţelege; nu în zadar Nietzsche compară destinul cu o mare boală, iar Novalis remarcă faptul că tot ce devine are un caracter prin excelenţă bolnav! Boala ca semn al devenirii, al iscării viului; boala „ca un semn… divin […], un semn de umanitate divină. […] Un semn al limitei atât a omului, cât şi al Dumnezeului de care avea nevoie! Al limitei amândurora! Evident… boala e urâtă, murdară, cinică,

brutală… dar nu, ha, ha, nefeminină!” Şi, în continuarea solilocviului său, care le ia piuitul celor două doamne-prietene, lupul nătâng, inspirat, necesar, lunecă, încet-încet, în esenţa bolii, atinsă în cazul unor anumiţi indivizi, şi anume: „Ea *naşte* ceva, oarecum dizgraţios, neelegant, sigur neelegant, dar… nu e sterilă”, căci te azvârle în preajma, în miezul „marii fantome” care este, cu vorbele aceluiaşi lup năpârlit, viaţa!

Tot ce este viu se identifică; viaţa, încărcată cu un exces de *viu,* seamănă cu boala, este chiar boala sinonimă cu devenirea, iar – în variantă nietzscheană – cu destinul. Eroismul stă nu în a tăia deliberat firele vieţii. Ci altundeva. Acceptând moartea, prezenţa ei alături, în tine, să te azvârli în epicentrul existenţei, iar şi iar, luptând, luptând fără să cedezi, luptând cu demnitate nu împotriva lor – a morţii şi a vieţii – ci odată cu ele, pentru ele, prin ele, întrucât de la Tales încoace, moartea şi viaţa nu pot fi separate, ele există împreună, laolaltă, şi – ca la Rilke – a le separa pe una de cealaltă e o restricţie: „Afirmarea vieţii şi a morţii se revelează. A o recunoaşte pe una fără de cealaltă fi-va […] o restricţie… Nu există nici dincolo, nici aici şi acum, nimic în afara marii unităţi în care fiinţele care ne depăşesc, îngerii, sunt la ei acasă.”

Când vei ajunge la dexteritatea, la înţelepciunea de a recunoaşte marea unitate indisolubilă a vieţii şi a morţii, „*însăşi viaţa îşi va sprijini pe tine, pe creştetul tău, pe umerii tăi fragili, ghearele ei puternice, obosite, pline de speranţă*”. (Rilke) Pentru că viaţa are nevoie de lupta ta, de lupta pentru recâştigarea *viului*. Pentru că – înţelege după o epuizantă odisee ontică isusiacul ales, după ciocnirile violente cu moartea care, pe de o parte, îl secătuieşte (ca şi pe Grobei din *Bunavestire*), iar pe de altă parte, îl revigorează, regăsindu-l „nemişcat şi dur, precum metalul din privirile îngerilor” – „Viaţa nu este continuă, ea nu e de la sine înţeleasă, există numai insule de existenţă, *moartea* există în jur rotundă, nesfârşită, surâzătoare.” (s.a.)

Aidoma lui Minda, medicul-model care pentru a se întoarce la sine însuşi, la *eul său fundamental,* „se sinucide” prin coborârea la un alt nivel al existenţei, familiar Miei, făcând astfel un „salt violent” (Hegel) dintr-o viaţă „rea” în una net superioară, puntea între cele două vieţi fiind moartea „cea bună”, aidoma lui Grobei, ştersul ex-

merceolog de provincie care renunţă la un traseu destinal alb, inexpresiv, mediu, şi îşi părăseşte logodnica în favoarea Maestrului său, alegând să se înzidească în viul mit al destinului Lui, de o forţă şi o fascinaţie exemplare, aidoma lui Marchievici ce are – în arsenalul său ontic – multiple strategii de reaşezare în albia *viului*, Castor renaşte, se reîntoarce şi el la sine însuşi, la viaţa vie, dar oarecum altminteri, prin recursul la o riscantă intimitate cu moartea, prin fugă (de acasă, din familie, din preajma fiicelor), încât şi Minda, şi Grobei, şi Marchievici, şi Alexandra Pavlovici, şi Grigore Ostfeld, şi Castor şi alte personaje, la care ne vom referi, devin laolaltă – în siajul lui Ivan Ilici, în siajul subteranistului dostoievskian – propagatorii unei religii a *viului,* ucenici şi maeştri ai reîntoarcerii la coloana eului profund, abisal, sfetnici şi mesageri ai *celuilalt versant.* Aceste problematice personaje nietzscheene/ dostoievskiene sunt nişte superioare *insule de viaţă vie*, căci posedă dificila artă de a redeveni *vii,* de a alege, iar şi iar, complicata şi epuizanta luptă, dusă mereu în singurătate, pentru o mare existenţă însetată de absolut, de a se reîntoarce la ceea ce erau dintotdeauna şi mai ales ceea ce, fiind, au devenit după eroice bătălii duse în amurgul unei lumi gândite altfel decât este, decât poate să fie… Castorii fiind prin excelenţă „un sprijin unic *pentru ceva ce nu înţelegem*; dar cât timp nu înţelegem, avem această *vitalitate a neînţelegerii* – deşi părem făcuţi pentru a înţelege – vom avea puterea de a ne agăţa de tine, de a te recunoaşte în acel pustiu de carbon şi mâl, de noroaie şi ape ce sunt plimbate în curenţi groşi şi impasibili de vânturile teribile ale nu ştiu cărei orbite”. (s.n.) Evident, referirile monoteiste la tema viaţa/ moartea – un motiv extrem de stufos, pregnant, având câţiva sateliţi: viul, mântuirea, viaţa de apoi etc., care o transformă într-o temă labirintică – sunt depistabile în aproape toată literatura universală.

În esenţă, *viul* – dorit, exorcizat, pândit, descris – o negare a nefiinţei, rămâne, se înţelege de la sine, imposibil de înţeles, iar lupta nesăţioasă – dusă în inima unui ocean de oameni pentru care „dezobişnuirea de tot ce-i viu” e o a doua natură – pentru acel vital necesar „ceva ce nu înţelegem”, se situează printre puţinele lucruri cu adevărat importante, esenţiale – cărora le este străină „realitatea lui «prea târziu»” – căci, în definitiv, marea problemă, marea noastră menire şi marele greu totodată este să fim, să rămânem oameni adevăraţi – „oameni cu trup propriu şi sânge adevărat”, cu vorbele lui Dostoievski – şi, rezistând, luptând clipă de clipă să rămânem

oameni adevăraţi, să păstrăm fidelitatea faţă de noi înşine şi să exprimăm modul nostru de a o păstra, căci spune Nichita în *Testament,* adresându-se unei abstruse entităţi de o sălbatică străinătate: „[…] trebuie să dăm şi mărturie/altfel nimica n-ar mai fi,/ în dulce scriere târzie/ ţinând alături morţi şi vii.// Tu ombilic din care curge/ vorbirea numai altor guri/ fără să ştim unde ne duce/ în care dalbe viituri...// Încât nu ştiu cine trăieşte –/cuvântul poate, poate trupul./ Zăpada albă, Doamne, poate,/ sau urma-n ea, pe care-o lasă lupul...”

Teribilul viu

Totul, raportat la tema atipică, dificilă a *viului*, este sau riscă pe parcurs să devină teribil, aşa cum teribilă este Frumuseţea în percepţie rilkeană, exprimată radical şi ireproşabil, în special, în volumul de vârf *Elegii duineze*, o culme a poeziei europene imposibil de depăşit. Faptul că *viul* este teribil s-a văzut în paginile unor capodopere la care parţial ne-am referit. Lucrurile se complică însă oarecum – dezvelindu-ne *alte* feţe, nu rareori, ascunse – atunci când reluăm lectura unor texte taxate pe nedrept ca minore sau, să zicem, aflate la umbra capodoperelor evidente, aparţinându-le aceloraşi autori de prima mână. Simptomatic, în această ordine de idei – vom continua acest capitol, al doilea, al cărţii noastre, *Religia viului,* în acest fel, alegerea noastră fiind, credem noi, nimerită, dacă ne gândim că şi un *miniroman* ca *Omul din subterană* a fost considerat minor, în comparaţie cu marile construcţii epice dostoievskiene, şi tolstoiana *Moarte a lui Ivan Ilici* de asemenea – simptomatic, aşadar, este romanul breba-nian *Pândă şi seducţie,* scris timp de trei-patru luni (dacă nu greşim), în capitala Suediei, unde Nicolae Breban fusese invitat de editorul René Coeckelberghs, în 1976, deci, după *Îngerul de gips* şi, respectiv, după una dintre capodoperele date până la acea oră, romanul cu valoare cvasiunanim recunoscută, atacat atât de cerberii partidului, de unii colegi, cât şi de – caz unic, pare-se! – Europa Liberă: *Bunavestire.*

Pândă şi seducţie e un roman realizat în stil, ca să zicem aşa, *anti*-brebanian; este vorba de o scriere plăcută, agreabilă, atipică în contextul cărţilor acestui autor de importanţă europeană (şi nu numai!); un opus cu fraza scurtă, „franţuzească”, artistă, neconţinând în subsidiar pretenţia de a aborda teme profunde. E un text romanesc ce abundă în scenarii ale unui ins exilat în propria ţară, un individ ciudat, scorţos, incomod, care se pune rău cu statul, pândeşte, vânează, apoi se lasă pândit şi vânat, dar mai ales, mai ales imaginează multiple farse, favorizând sarcasmul în detrimentul ironiei (când ştim cu toţii că Breban cel major alege pururi – înscăunând-o – ironia fină, aluzivă, ucigătoare!), frivolitatea în ciuda gravităţii, farsele gândite, stilul lejer, sacadat, iluminat, când şi când, de scene, pasaje trădând toate laolaltă mâna unui mare maestru şi fiind modalităţi de a afronta regimul dictatorial, ultrarestrictiv, şanse de a-şi construi *un exil în exil*, instalând astfel ficţiunea în plină aşa-zisă realitate şi dinamitând-o astfel. Bref, în acest roman considerat de autor „minor”, autorul *Drumului la zid* pare că se „odihneşte” de sine însuşi, de temele sale majore (ca bunăoară relaţia maestru-ucenic), de motivele obsesive impunând de la sine spaţii ample, dialoguri întinse, tipologii distincte ş.a.m.d., „se odihneşte” abordând din *alt unghi* un vechi motiv constant: relaţia călău-victimă şi satelitul acesteia: bărbat-femeie, ambele complicate intenţionat printr-o altă temă, şi anume: seducţia donjuanescă teoretizată în siajul lui Kierkegaard, interesul manifestat faţă de *crearea femeii*, eliberarea feminităţii din chingile restrictive ale moralei, bunului-simţ, posesia la nivel mental şi, eventual, ulterior, intrarea pe terenul posesiei fizice – stadiu de altminteri neobligatoriu, întrucât primatul îl deţine subjugarea mentală a potenţialei victime. Cucerirea de acest tip (nu neapărat erotic sau atingând erotismul în stare pură, spiritualizată la maximum!) presupune, iniţial, golirea de personalitate, de voinţă, pentru ca de îndată, în timpii imediat următori, vasul psihic al „victimei” să fie „umplut” cu o voinţă străină, cu personalitatea *celuilalt.* Interesantă răsturnare! Dificil de realizat la nivel epic, cucerirea erotică fiind apropiată de autor de seducţia politică şi fiind înrudită funciar, paradoxal, cu *viul* iscat, uneori-adeseori, de sub masca/teascul feminităţii, adică exact cu „blestemata problemă” – ca să apelăm iarăşi la iubitul Şestov – de care ne arătăm (uneori, spre stupefacţia noastră un pic uimită) interesaţi, interesul transformându-se, în timp, într-un soi de curios-

stranie manie. Aşadar, protagonistul romanului acesta se numeşte domnul K. Este limpede că patria d-sale e una din ţările din Estul Europei, ţară înregimentată în lagărul socialist, real-socialist. Spre deosebire de compatrioţii săi, domnul K., la un moment dat, se afirmă în calitate de *trouble fête*: aflându-se în străinătate, domnia sa dă câteva interviuri în care atacă la rădăcină sistemul socialist: insistăm, sistemul dar, abil fiind, nu şi pe şeful statului. Ca gestul să aibă rezonanţă şi ca să pregătească terenul unei posibile solidarizări a colegilor, domnul K., spre stupoarea organelor de partid, spre stupefacţia colegilor lui… se întoarce în ţară. De bună seamă, romanul este inspirat, până la un punct bineînţeles – Breban nu are răbdarea (şi nici nu găseşte de cuviinţă să o caute!) de a crea cópii fidele smulse din aluatul realităţii; nici nu-l interesează aşa ceva, de altfel! – romanul curge oarecum, aşadar, din biografia romancierului, care, se ştie – deşi unii colegi, angrenaţi în oportunisme mărunte, nu rareori penibile şi, da, din cale afară de grăbite!, după Revoluţia sângeroasă din ´89, contestă disidenţa autorului sau, mai grav, susţin o jumătate de adevăr („Breban a fost membru al CC!"), calomniind astfel unul dintre cei mai importanţi creatori europeni ai ultimei jumătăţi de veac – după ce a făcut la finele anilor ´60 o fulminantă carieră de scriitor şi a devenit, apoi, dintr-un accident, membru supleant al CC, după publicarea Tezelor din Iulie 1971, şi-a dat, la Paris, demisia din CC, precum şi din postul de redactor-şef al *României Literare.* Referindu-se la exilul de *atunci,* de până la Revoluţia din Decembrie, Breban nuanţează – în volumul *Sensul vieţii · Memorii III* – acea dificilă perioadă, numind-o, după o analiză făcută peste mai bine de trei decenii, exil *fracturat*; astfel, exilul d-sale înregistrează o fractură „între vara lui ´71, după demisia mea de la conducerea *României literare* şi după interviurile de protest faţă de începutul dictaturii personale ceauşiste date din Franţa şi Germania – când toată lumea jura că «am rămas» (ca un Petru Dumitriu şi alţii!), deoarece nimeni nu credea în pierderea unui «avantaj social» fără a-l compensa cu un altul: privilegiile libertăţii şi ale «gloriei europene», în acest caz! – şi aprilie ´72, când m-am întors, premieră absolută!, pentru a participa la Congresul scriitorilor, care, sub presiunea partidului, nu m-a primit, se-nţelege!… Acesta, să zicem, a fost «primul» meu exil şi cel mai «curat», mai indubitabil, deoarece avea o puternică marcă politică şi păream a mă înregimenta cohortei de scriitori exilaţi care, odată cu înăsprirea dictaturii ceauşiste, avea să

ia o amploare considerabilă". Iar al doilea exil intervine „după atacul brutal şi general asupra *Buneivestiri,* atât din partea forurilor politice, cât şi din partea multor colegi care au veştegit cartea în revistele literare din provincie şi din capitală […]". Autorul, în ciuda izolării sociale care a durat mai bine de două decenii (continuând, e drept, sub o altă formă, după 1989!), în ciuda instinctului său de „sinucigaş social", instalân-du-se într-o singurătate inumană, atroce, taxată năucitor şi firesc drept condiţie de lucru, şi alegând să nu părăsească – detaliu considerat o limită – ţara, patria sa, gloria românească: *„Vă cunoaşteţi limitele*? Da, pe câteva din ele le cunosc. […] Este incapacitatea de a forma o familie, de a educa, este o anumită frică socială poate, frică să am succes şi să fug de succes, *incapacitatea de a trăi într-un exil total* (poate d´aia m-am întors în România), incapacitatea de a părăsi un lucru câştigat: gloria românească. Deşi am lucrat împotriva ei circa douăzeci de ani, *n-am avut puterea să fug de ea*. Şi asta cu toate că am făcut tot ce mi-a stat în puteri pentru ca critica de partid să mă înjure, ca să fie oprite laudele la adresa lui Breban, lucru care, de altfel, *mi-a folosit în autoexerciţiul meu interior, în întărirea mea morală şi în aprofundarea propriului meu eu, în revenirea în profunzime la meseria mea, la studierea muzicii, a literaturii, a filosofiei."* (s.n.)

Apropo de singurătate, romancierul menţiona în acelaşi dialog purtat cu subsemnata în August 1993, pe malul Herestrăului, că ea „pentru mine a fost singurul fel posibil de a scrie nişte cărţi. Singurătatea a fost, în al doilea rând, şi un mod de a mă autoforma. Dacă nu m-aş fi rupt de societate, de plăcerile vieţii, dacă nu mi-aş fi dat demisia, în ´71, la Paris, şi dacă nu m-aş fi izolat în cultura română, dacă nu m-aş fi rupt de posturile şi privilegiile foarte dulci ale epocii, privilegii pe care le aveam, n-aş fi ajuns până la fundul talentului meu, n-aş fi avut senzaţia pe care o am azi că – mai mult sau mai puţin – m-am exprimat". Urmează – în acelaşi dialog intitulat sugestiv *Marea literatură nu e un singur pisc* (vezi *Banchetul de litere,* Editura Ideea Europeană, 2006) – o generalizare strictă, de o importanţă netă: „Diferenţa dintre un om de geniu şi unul de talent stă tocmai aici; amândoi au talent, numai că unul dintre ei rămâne doar talentat, celălalt rămâne exprimat în limita posibilului. Aceştia sunt uriaşii."

După această digresiune inevitabilă – digresiunile sunt „esenţa epicului” (Breban) – de sorginte strict biografică, să revenim la personajul nostru, domnul K. Să revenim la ficţiunea propriu-zisă. Întorcându-se în ţară, domnul K. devine unul – singurul care s-a întors! – dintre disidenţii neagreaţi de regim, marginalizaţi cu brutalitate etc. Ce face domnul K.? Aşteaptă reacţia câinilor de pază ai regimului, fireşte. Însă aşteptarea, în acest caz, este cea a unui scriitor profesionist; prin urmare, e o aşteptare activă, vie. Cum se traduce această aşteptare în registru activ? După ce îl tot adastă pe Gogo cel generic, adică trimisul organelor securităţii, informatorul, provocatorul, imaginat până la oboseală, nebunie, boală, manie, incitat de întârzierea inexplicabilă a acestuia, cvasiplictisit de încetineala cu care se mişcă lucrurile, de faptul că ele, lucrurile adică, trenează, ca şi când ar fi obligate să se mişte pe fundul unui acvariu (motiv ce revine insistent, simbolic), protagonistul, având-ul ca maestru declarat pe Nikolai Vasilievici Gogol şi pe Lermontov cel din *Un erou al zilelor noastre,* imaginează, el însuşi, o farsă după alta, care se reduc laolaltă – dincolo de farsa jucată vecinilor de bloc, dincolo de altele, mărunte sau mai puţin importante – la trei farse majore botezate după numele subiectelor de care *anti*-eroul nostru se arată profund interesat, interesat în joacă mai precis, pe jumătate, jumătăţile înmulţindu-se ce-i drept şi prefăcându-se, prin tatăl lor spiritual *of course*, că nu sunt captivate, prinse, incitate de proliferare: Veronica, „femeia în două dimensiuni”, Irene şi, cea din urmă, sporadic regretată, pentru a fi desăvârşită dintr-un ireproşabil masochism: Skedra-Delia. În epicentrul acţiunii se află, prin urmare, trei femei extrem de diferite, atât de diferite „de parcă aparţineau la trei sexe diferite sau la trei epoci istorice diferite”. Domnul K., angrenându-se în construcţia farselor – şi de câtă inventivitate dă dovadă în această ordine de idei, de cât profesionalism!, ca şi când n-a făcut dintotdeauna decât să-şi exerseze datele native în sensul punerii la cale a farsei, el construieşte din mers – recurge instinctiv la făurirea *unei măşti*, a unei *realităţi-diferite-care-urmează-să-fie-impusă* pentru a se proteja desigur, însă, firesc, şi pentru a se ascunde (pentru a abate atenţia de la gestul radical comis, prin care profeţia schimbarea la faţă a dictaturii), livrându-se *altfel.* Nu, nu în calitate de disident, Doamne fereşte!, ci, din contră: în calitate de gladiator, preot, profet, saltimbanc al farsei, în calitate de Don Juan ce apropie seducţia erotică de cea politică; căci, de la Nietzsche cetire, „nu

lucrurile rele sunt cele de care te ruşinezi cel mai rău: în spatele măştii nu-i numai perfidie – există atâta bunătate în şiretenie”. Dar mai este ceva la mijloc în afara acestor constatări ce glisează – aidoma cozii cometei din trupul de abur al cometei înseşi! – din una singură, temeinic, radical nietzscheană, şi anume: „Tot ceea ce este profund iubeşte masca; lucrurile cele mai profunde au chiar un fel de ură faţă de imagine şi echivalenţă” (Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău*). Iar acest *ceva,* situat de noi abuziv şi fals *la mijloc*, stă chiar *în fruntea* experienţei domnului K.: decizia de a afronta regimul dictatorial, exprimând netul dezacord cu acesta, forţa de a se reîntoarce în ţarcul dictaturii, şi, în consecinţă, ipostaza de individ ridicol, de sinucigaş, cretin social în care se azvârle pe sine însuşi eroul trezit deodată într-o marginalitate socială abruptă, incomodă, pus în situaţia de a fi el însuşi în condiţii substanţial diferite, când cei apropiaţi încetează deodată *să-l înţeleagă,* iar ochii aţintiţi asupra lui sugerează consternarea, ura, agresivitatea manifestate deodată faţă de un individ care, prin gestul său nebunesc, superior, de o radicală verticalitate, a strigat răspicat, în miezul unei solemne adunări de sclavi, înrobiţi de bună voie şi nesiliţi de nimeni: „Deci, se poate!”. Da, poţi să te opui unui regim, chiar dacă (sau cu atât mai mult cu cât!) ai ajuns în vârfurile structurii acestuia. Prin farsă eroul nostru îşi bagatelizează opţiunea *în ochii celorlalţi*, îşi repudiază gestul radical *pentru ceilalţi* prin recursul la altceva, dintr-un alt registru, prin abaterea atenţiei către altceva, fie şi „frivol”. Dezamăgit, lovit profund de lipsa de solidaritate a colegilor, de reacţia celor din preajmă, el se ascunde… în vorbirea despre altceva, în mască, în spiritul ludic, sugerând că totul nu e decât un joc, un mare joc pierdut, aşa încât eroul se pătrunde, tot cu vorbele singuraticului de la Sils-Maria, de faptul că „un om a cărui pudoare are profunzime îşi întâlneşte destinele şi deciziile lui cele mai delicate *pe drumuri la care puţini ajung vreodată* şi de a căror existenţă nu trebuie să afle nici aceia care îi sunt mai apropiaţi, în care are cea mai mare încredere: pericolul în care se află viaţa lui rămâne ascuns ochilor lor, ca şi siguranţa lui recucerită. Acest om ascuns, pe care *instinctul îl învaţă să folosească vorbirea pentru a trece sub tăcere anumite lucruri, evitând cu o ingeniozitate inepuizabilă comunicarea,* vrea şi face tot ce-i stă în putinţă *pentru ca locul său în inimile şi spiritele prietenilor săi să fie luat de o mască*”. (s.n.)

Cu simţul datoriei împlinite, domnul K. îşi construieşte deliberat, aşadar, *o altă imagine* care să fie valabilă pentru *ceilalţi,* instalându-se într-un soi de *existenţă secundă* şi tratând tot ce i s-a întâmplat dintr-un unghi diferit. De aici încolo, nu *contează* gestul meu – parcă sugerează tactica kapiană – nici modul meu de a blama, de a repudia regimul. Uitaţi-l, fiindcă nu pentru voi l-am făcut!; m-am jucat şi eu puţin. Mă rog, calcă în străchini şi deştepţii. De fapt, alte lucruri… sunt cu adevărat importante, nu-i aşa?! Să ne jucăm, deci, să facem farse, să… Nu contează că într-o altă ţară, cu un stat creat de secole, cu o educaţie catolică, precum la polonezi de pildă, K. n-ar fi rămas singur în opoziţia lui. La ce bun să-ţi asumi vina, la ce bun să ridici capul în clipa în care atârnă sabia lui Damocles deasupra? De vreme ce suntem „subt vremi", să acţionăm în consecinţă. Contează, da, aţi ghicit! Vinovatul fără vină îşi asumă vina de a fi călcat în străchini şi o ispăşeşte fără crâcnire, recurgând la privilegiul de a-şi cultiva măştile care să-l protejeze de ceilalţi, de sine însuşi poate. Aşadar, se spune un *nu* răspicat gravităţii, dramei, percepţiei radicale. Polonezul vertical, scorţos, incomod până la crispare – Gombrowicz – e dat pur şi simplu la o parte, ca şi aserţiunile acestuia, înrudite cu gândirea unor locuitori ai altor planete – şi nu ai unor ţări vecine – el însuşi rămânând în esenţă o rudă spirituală cu zei superiori, obscuri, angajaţii unor instanţe necunoscute: „Trebuie să continui să fiu dificil! Dificil! [...] Asta o să vă facă bine şi vouă... şi mie! Fii necontenit străin! Fii neplăcut, neîncrezător, lucid, aspru şi exotic. Ţin-te, băiete! Nu te lăsa! Nu te lăsa îmblânzit, însuşit! Locul tău nu este în mijlocul lor, ci în afara lor, eşti ca sfoara denumită de copii coardă – pentru a sări peste ea, trebuie s-o arunci înaintea ta". (Witold Gombrowicz) Strategia kapiană va fi alta. Cu totul alta.

El va întinde coarda înainte şi va sări peste ea… dintr-un alt unghi.

…În ordinea actualităţii romaneşti, Delia este femeia frumoasă, apetisantă, vedetă omniprezentă în reviste, emisiuni TV, o femeie cu un trup rasat, păr smead, ten închis. E incitantă, întrucât protagonistul nu reuşeşte să o cucerească până la capăt oricâte eforturi ar face pe jumătate în joacă, pe jumătate în serios. (Întreaga construcţie epică e condimentată cu asupra de măsură cu pofta de a

se juca a anti-eroului nostru, molipsindu-i de spiritul specific unui *homo ludens* şi pe unii indivizi din imediata proximitate.) Domnul K. nu izbuteşte nici s-o posede în întregime, căci „ea îşi păstra mereu «un rest» de fiinţă nedăruit, o absenţă, o placiditate, o imbecilitate stranie care mă chema înapoi, mereu, la trupul ei, la privirea ei atentă şi goală, la sânii ei uluitor de perfecţi."

Relaţia cu Delia nu poate fi calificată drept una lipsită de relief. Apropo, în mai toate relaţiile avute, cultivate, întreţinute de domnul K., nu e cazul să fie căutat ceea ce numim relieful, pregnanţa, ci, mai degrabă, spiritul ludic, farsa, odihna de gravitate – cealaltă faţă a jocului – căci în tot ce întreprinde eroul (da, de astă dată eroul), după gestul major, de disident, de a-şi da demisia din înaltele funcţii deţinute nu foarte de mult, el ţine să-şi… tragă sufletul în ceva ce nu-i stătea în fire, nici în sânge. Domnul K. vrea să pândească pentru a preveni pânda reprezentanţilor regimului, a cerberilor de duzină, nelipsiţi de abilitate, ştiinţă, instinct. (Puterea, nu intră în discuţie, le aparţine, şi poate fi eficientă la extrem!) Duşmanul/ adversarul nu trebuie subevaluat sub nici o formă... Altminteri spus, după un gest radical, după o concentrare maximă de forţe… domnul K. se regăseşte în albia unei vacanţe destinale. Eroul nostru e leneş prin definiţie, citeşte până târziu, în special, mari lecturi-moşteniri majore ale postpubertăţii (un pretext de a fi ironizat de frumoasa şi nu foarte inteligenta Delia!), se vede cu unii amici, cu femeia care îi face ordine în casă, cu Neli, cu Irena. Neapărat cu Skedra cel admirat şi dispreţuit în egală măsură; admirat întrucât e un viu spectacol al inteligenţei şi culturii, dispreţuit pentru laşitatea lui de doi bani. Apoi… digeră propriile lecturi, leneveşte, e un notoriu pierde vară, un animal de rasă numit ca atare de frumoasa şi placida Delia, ea însăşi o iapă rasată care are bunul, exact-inspiratul instinct de a-l cultiva din mai multe motive: inteligenţă, cultură, notorietate şi, nu în ultimul rând, din pur snobism de cea mai bună speţă. Delia este echivalentul unei aventuri perfectate în pur stil donjuanesc: *o posesie de dragul posesiei*. E plăcută, caldă, odihnitoare; ştie să tacă, posedă arta de a asculta, vorbeşte incredibil de puţin şi rar, iar când deschide gura, nu spune prostii.

Dacă „aventura Delia" e una prin excelenţă, spuneam, donjuanescă, „aventura Veronica" – să-i spunem în trena romanescă, aventura în două dimensiuni – e… cu totul altceva. Farsa Veronica e pusă la cale cu răceală, cu pasiune calculată, cu farmec cântărit, prin

urmare, cam aşa cum se cuceresc cetăţile: „Seducţia calculată, rece, a Veronicăi, semăna mult, izbitor de mult cu o «seducţie politică”. Acesta e motivul esenţial pentru care autorul multiplelor farse – unele dintre acestea, să recunoaştem, amuzante, stârnind râsul, ironia, sarcasmul lectorului, molipsit, şi el în consecinţă, de morbul farselor – este interesat la modul cel mai activ de posesia Veronicăi: „Să posezi *o fiinţă vie*! Undeva, nu ştiu unde, făcusem în mod pedant, încercasem o definire a politicului, mai bine zis a omului politic, diferenţiindu-l de istoric şi creator de artă, în funcţie de calitatea de «viu», atributul de «viu», «a fi viu», element esenţial şi organizator al întregului meu fel de a gândi, de tip vitalist. *«Viu» şi «putere», iată cei doi termeni care intrau în relaţie*.” (s.n.)

Prin urmare, de orice natură ar fi ea, puterea devine interesantă nu oricum, ci numai în cazul în care „atinge”, se iscă din sau converge spre ceea ce numim viu – „*element esenţial şi organizator al întregului meu fel de a gândi, de tip vitalist*”. (s.n.) Găsind o înrudire funciară, profundă între mecanismul seducţiei erotice şi cel al seducţiei politice, actantul nostru atipic, straniu, patetic cu asupra de măsură, le califică, aşadar, drept demne de a fi luate în calcul, spuneam, numai dacă acestea conţin sâmburii metafizici ai viului, dacă îl mână, îl duc, îl transportă spre planeta rară a viului. Astfel, „seducţia politică” e teoretizată, analizată în fişe docte – ca şi seducţia erotică de altminteri – alături de care îşi găsesc locul multiple „exerciţii de posesie a oamenilor vii”. Declarând ritos, şăgalnic, viclean că acesta „e un subiect teribil de plicticos” (atât de plicticos, încât autorul *Buneivestiri* va scrie peste nici şapte-opt ani pare-se, un opus de circa o mie de pagini, *Drumul la zid,* un *bildungsroman*, o directă, virulent genialoidă epopee, ca să nu spunem apologie a viului!), anti-eroul nostru, mereu reticent apropo de gestul radical de disidenţă provocată, regizată, voită, comportându-se mereu „ca un imbecil inspirat”, „ca un veritabil ins ce calcă în străchini” (şi adevărul e că, da, ziceam, a călcat, de vreme ce a dat cu tifla tuturor privilegiilor de care avusese parte până să-şi dea demisia, reîntorcându-se în ţară!), ca *un trouble fête* de pomină, domnul K. se va arunca cu trupul inteligenţei sale cu tot în construcţii relaţionale gândite din mers, recunoscând (fără să uite să afişeze zâmbetul acela insidios-perfid-viclean, asemănător întrucâtva cu cel al ratatului profesor Rogulski!) că se ocupă „numai de reflexul minor, şăgalnic, metaforic, al seducţiei erotice” – o formă a puterii, a

voinţei de putere, de care domnul nostru se arată interesat cu o singură condiţie, repetăm: să conţină, să provoace *viul.* Să conducă spre istmul teribil al *viului*. (Astfel, viul se transformă nu numai într-o formă, ţintă a puterii, ci şi într-un mod al existenţei de a jubila, atingându-şi propriile vârfuri; şi viceversa, puterea, uneori-adeseori, la un anumit nivel fireşte, e o formă, ţintă a viului!) În definitiv, şi Don Juan-ul brebanian (fie că acesta se numeşte beţivul, delăsatul, depravatul, complexant de viul profesor de istorie, Rogulski, fie trăznitul, cinicul exersat Mârzea, fie domnul K., fie altminteri), spuneam şi alte dăţi, nu este un Don Juan clasic, captivat de vânătoarea de femei care urmează să fie posedate, fizic vorbind. Don Juan-ul lui Breban este atras, sedus el însuşi – prin urmare, „victimă”, oho!, din start! – mai mult de „creaţie, istorie şi libertate, decât de posesie sau seducţie”, cu precizarea că „aceasta, Kierkegaard şi Lermontov au înţeles-o primii: mecanica seducţiei creează feminitate”. Spre deosebire de Don Juanii de serie, care posedă rapid, iute, la modul vulgar, o sumedenie de femei, completându-şi eventualele liste imaginare cu alte trofee feminine, acest Don Juan – cu alte prilejuri îl botezam „livresc” – un admirator necondiţionat al femeii, cultivând, în siajul romanticilor, dar în special în cel goethean cu teorii explicit-ferm exprimate în *Afinităţi elective,* cultul femeii, al baudelaireenei femei uriaşe, Don Juan-ul creat, modelat, strunjit de Nicolae Breban „creează femeia, înainte de a o poseda” (dacă o posedă!, fizic vorbind), şi recunoaşte că, în cazul dat, pe urmele lui Kierkegaard – incitatorul, teoreticianul unei asemenea atitudini ieşite din comun – e vorba de „o muncă teribilă, ingrată, extenuantă”. Deci, în *Pândă şi seducţie* se descriu trei tipuri de posesie: imediată, fizică (Delia), psihică (Irena) şi posesia modelatoare, apropiată de seducţia politică: Veronica. În cazul Veronica, apropiat, spuneam, de seducţia de sorginte politică, gândit cu rece echilibru viu – de el, protagonistul nostru, barbarul metafizic, pateticul exersând neobosit scepticismul, ba chiar corolarul acestuia: cinismul, copilul retardat care vrea să aleagă între două jucării… ambele – stă tot greul, toată forţa, întrucât în Veronica, Don Juan-ul nostru creator vrea să „trezească femeia” şi, în consecinţă, acea rara avis conţinută de puţine, tot mai puţine femei: feminitatea, posesia fizică mutându-se, treptat-treptat, în plan secund. Veronica, în realitate, este, aşadar, *farsa farselor*, de astă dată neînrudită cu jocul, cu spiritul jocului, fiindcă „o farsă e crudă, o farsă este gravă. O farsă

are urmări imprevizibile. Ea nu este «civilizată». O farsă poate avea geniu: este însă totdeauna abjectă, deci partizană. *Este totdeauna politică. O farsă este o revelaţie, e o catastrofă, geniu: este totdeauna politică*". (s.n.)

Dar mai este ceva la mijloc, infinit mai important, şi anume: aspectul de catalizator al farsei aptă de a te scoate, de a te smulge din inerţie, adică capabilă de a incita, provoca, instiga, aţâţa viul: „O farsă te scoate din inerţie, din «mica-burghezie». Ea este profund anti-burgheză. O farsă este o revelaţie, e o catastrofă, este *profund umană*. *Este vitală, cine poate crea farse este încă viu*. El acţionează ca un om viu, asupra altor oameni vii. El este deci homo-novus, el este omul politic." (s.n.) Prin intermediul farsei, domnul K. îşi pune la încercare viul, îl prospectează, îl măsoară, îl gustă, se smulge din inerţie. Prin recursul la farsa devenită instrument, „jucă-rea", K. încearcă să se convingă de faptul că este, *mai* este viu şi că proviziile de viu de care dispune, într-un chip firesc inexplicabil, pot fi înmulţite, provocate sau, dacă e cazul, temperate. Spre deosebire de domnul K. din *Pândă şi seducţie* (un roman de sertar, scris în 1976 şi publicat în plină libertate), cel convingător până la crispare, cel fermecător, provocatorul şi cel provocat, seducătorul şi cel sedus, Don Juan-ul formator, disidentul considerat de nu puţini colegi un paria, un lepros social, barbarul ce încalcă regulile, nebunul de legat etc., scriitorul major care a rătăcit turma umană găsind de cuviinţă să-şi provoace viul prin recursul la farse, Castor, bunul, caldul, inevitabilul Castor (*Drumul la* zid) va găsi o altă soluţie pentru a-şi conserva viul, pentru ca apoi să păşească pe *un teren ontic inedit*, unde viul tronează, viul e rege, viul e religia, alpha şi omega, începutul şi sfârşitul.

Dar să nu ne grăbim. Să întârziem în preajma domnului K. – „un conducător de suflete şi seducător de spirite" (Ernst Bertram) – în mijlocul haremului său, pe jumătate ironizat, pe jumătate glorificat, acest simbolic istm ontic (o realitate edificată în realitatea propriu-zisă) constituind reduta, baricada, creaţia sa, imperiul său cultivat, regizat, construit, unde anti-eroul se izolează, pentru a rămâne el însuşi, scopul imediat fiind odihna de sine însuşi, autoprotecţia, strunjirea de sine, menţinerea viului pe linia de plutire prin recursul la un instrument eficient: farsa, prin intermediul căreia creează femeia, re-aduce la viaţă feminitatea ei.

În acest atipic (în creaţia brebaniană) roman extrem de dens, în pofida genului minor declarat de autor, în ciuda registrului frivol cultivat, din timp în timp, cu bună ştiinţă, în pofida aerului de belfer metafizic, de gangster ubicuu al farselor, de preot, geolog, arhivar, arhitect al viului, domnul K. se „trădează" (spre deosebire de Rogulski, mai abil, mai perspicace ascuns în coconul brutalităţii, al neatenţiei, al ratării!), îşi trădează, mai exact spus, firea de (neo)romantic întârziat prin două, memorabile, fascinante personaje de o vitalitate debordantă, secretă în primii timpi epici. Astfel, până să vedem – martori lucizi, un pic răutăcioşi, deci, exacţi – felul în care se trezeşte feminitatea în Veronica, cunoaştem două femei excepţionale, conturate ca mari personalităţi, *matrice* ale viului formator, magnetizant: Neli şi Irena – cu adevărat vii, pregnante, purtătoare ale unei candori nedezminţite, în umbra arborelui imens al acesteia pălind, fireşte, atât Delia, cât şi – cu atât mai mult! – „femeia în două dimensiuni", Veronica. Neli este o surpriză absolută în interstiţiile epicului strict; este năucitor de teribilă! Frumuseţea este, de la Rilke încoace, spuneam, teribilă, iar viul, făcând oarecum parte din ea, din frumuseţe adică, devine, el însuşi, teribil prin excelenţă.

Neli este o bătrână care locuieşte cu fiica sa, cu ginerele Sassu şi nepotul ei, al ciudatei făpturi sculptate parcă din sufletul vechilor greci copilăroşi, o făptură calificată ba cretină, ba genialoidă, ba nebună. Domnul K. se apropie de trăznita Neli, pentru a o folosi ca pe un instrument în farsa referitoare la vecinii de bloc, la cei câtiva ipochimeni porniţi împotriva locatarului lor „celebru şi subdezvoltat", care îi tratează, în percepţia lor îngust-burgheză, cu dispreţ, neglijându-i, urnindu-le, din chingile lor înţepenite, bunul-simţ, incomodându-le/ ferfeniţând prescripţiile morale. Ei bine, apropiindu-se, încet-încet, de bătrâna vecină de bloc, la cozile formate la „Alimentara" de vis-à-vis, ce descoperă domnul K., scriitorul celebru care se pune rău cu puterea, intenţionând în acest caz să cucerească „o femeie bătrână, cel mai delicat lucru" – „sarcină politică" în faţa căreia, cu vorbele kapiene, cinismul d-sale păleşte ad-hoc, dar, mă rog, la rigoare „şi un cinism palid poate fi un bun prieten", nu-i aşa? „Mai ales când eşti împotriva lumii întregi" declară ritos-amuzat, viclean-pornit eroul nostru, care, brusc, pe nepusă masă, se trezeşte în faţa unui subiect ieşit din comun, bulversant: „Bătrâna era un simbol, era realitatea aproape «perfectă»". Nici una dintre experienţele dramatice de care a avut

parte pe întinderea întregii vieţii – moartea soţului căzut „pe frontul împotriva Germaniei hitleriste”, deposedarea de avere, munca silnică într-un lagăr împreună cu cele trei fete ale ei, îndărătnicia cu care un comunist invederat ca domnul ing. Sassu nu o primeşte, în primii ani de căsnicie cu fiica lui Neli, în casă, moartea uneia dintre fiice, fuga alteia cu un italian în Vest etc. – nici unul dintre accidentele nefaste ale existenţei nu o înfrânge pe Neli, nu o fac „să-şi piardă veselia”, candoarea, buna-credinţă. Dimpotrivă, referindu-se, cu aerul cel mai firesc, neplângăreţ, din lume, la indiferenţa, lipsa de iubire, dispreţul cu care e tratată îndeobşte de membrii familiei sale, bătrâna exclamă, la un moment dat: „E, ei nu mă iubesc, spuse ea ţuguindu-şi buzele, cu un aer gânditor, *dar eu îi iubesc pe ei,* aşa cred… *Ce, eu nu am personalitatea mea…*? *Ei nu îmi pot strivi personalitatea cu indiferenţa lor.* Eu îi îngrijesc, îi spăl, îi curăţ, dansez în jurul lor, îi înveselesc chiar. Când îi văd foarte plictisiţi de grijile lor, le cânt.” (s.n.)

Neli pare să existe dintotdeauna pe o insulă vie a vieţii active, vii, într-„o realitate de un grad nou” (Ernst Bertram). Nimic nu-i poate face rău, nimic nu atinge la rădăcină personalitatea ei. Viziunea kapiană este clătinată, spulberată, încetul cu încetul, de faptul că această femeie simplă – o ţărancă simţindu-se, aidoma lui, în acest mare oraş pierdut, funciar străină – este „teribil de vie”, catastrofic, indecent, neruşinat, bulversant, nebuneşte de vie! Spectacolul viu care este această femeie, e redat cu fineţe tulburătoare, sugestivă, printr-o sumedenie de detalii ca bunăoară următorul: referindu-se la mâinile sale, bătrâna spune, la un moment anume, că ar fi fost nenorocită fără ele, iar atunci când susţine asta, „faţa ei arăta un fel de şiretenie luminoasă”; sau, altă dată, eroul nostru constată excedat întrucâtva că după numai câteva minute de discuţie cu noua cunoştinţă, el încetează să o vadă cu claritate, i se blochează privirea imediată: „Un aer cald, aproape narcotizant, venea dinspre fiinţa ei de carne, ea însăşi nu ştiu cum se lungea, întinerea cumva ciudat, în sensul că rămânea cum era, căruntă, grasă, cu riduri etc., *dar se refugia cumva în ochi, ochii ei deveneau jumătate din faţă, jumătate din trup, ca o mască, ca un scut”*, iar „albastrul lor deschis, curat, curgea peste hainele ei, pe braţele mele, ca un reflex, ca un sânge al unei crime suave”. (s.n.) Încetând să lupte cu bătrâna, domnul K. uită de reflexele sale de ins european, civilizat şi, treptat-treptat, se lasă invadat de curăţenia, de şiretenia ei luminoasă, „de fată de

şaisprezece ani”, de albastrul imperial al ochilor, de „ironia aceea caldă, afectuoasă, neobosită”, care îl uluieşte, întrucât „prin ochii ei *nă-văleau valuri din ea, din inima ei vie, miile ei de inimi* ca ale nu ştiu cărei zeităţi indiene care mi se dăruiau cu promptitudine mie, secundă de secundă, mie, un străin, fără nici un scop, fără o umbră de interes”. (s.n.) Domnul K. devine, apoi, furios „pe ceea ce era într-adevăr [Neli – n.n.]: imposibilul”, şi ajunge până acolo încât constată blând-calm, iluminat ca de o revelaţie vie, brutală, „ce fantastic ar fi fost să trăieşti lângă o inimă atât de tânără, lângă *o candoare atât de puternică*”. Alături de Neli, Delia i se pare Don Juan-ului nostru atipic, prins în capcana suavă, rapace, a farselor, vulgară, ştearsă, lipsită de relief, iar Neli… rămâne „zeiţa de azi dimineaţă, groasă şi căruntă, care mergea (plutea) încet, şchiopătând, pe lângă mine, privindu-mă cu *nesiguranţa aceea vie, caldă, puberală uneori*, încât îmi venea să o prind de mână cu disperare (aşa cum am şi făcut de câteva ori şi întreaga ei faţă s-a destins brusc, de fericire, întinerind cu treizeci de ani: *ochii ei albaştri i-au mâncat, brusc, faţa*)”. În preajma ei, în preajma acestei mari femei care poartă înlăuntrul său o imensă *cantitate de viaţă,* domnului K. i se face frică, fiindcă, în chip firesc, prezenţa imposibilului îl sperie. Alte dăţi vecinătatea brutală a neobişnuitei fiinţe fantastice – un imn de abur şi spirit adus viului existent în stare pură, neatinsă de „aburii corupători” (Rilke) ai civilizaţiei – îl sileşte instinctiv să reculeze, căci se află în faţa unui fenomen în esenţă de neînţeles: „Mă învăluia ca o caracatiţă, cu căldura neîntreruptă a inimii ei, cu privirile ei albastre, […] parcă m-ar fi aşteptat pe mine de o viaţă”. Mai târziu, acelaşi personaj-purtător al unei cantităţi nebănuite de viu pricepe că această femeie „era o *farsă vie, jucată vieţii, o palmă iute şi aspră pe obrazul vieţii şi al istoriei.* Am putea spune că suferinţele ei îndelungi şi adânci îi dăruiseră seninătatea şi veselia”. Da. Bătrâna, „puştoaica” Neli, care se refugia în geniul viului, era şi o farsă jucată simpaticului nostru Don Juan, întrucât el, măria sa fantele, homo ludens ahtiat după jocurile erotice, formatoare şi după cele politice, funciar înrudite cu cele dintâi, va rămâne pururi mască în faţa acestui fenomen spectaculos al viului, privind-o pe falsa bătrână, tratând-o „cu o invidie nemăsurată”, albă, căci „niciodată, niciodată, ştiam, nu voi fi pe sfert *atât de liber, de viu, niciodată nu voi gusta, simţi viaţa atât de adânc* ca această falsă bătrână. Eu *viaţa mea am trăit-o în somn, am înotat ca la suprafaţa unui bazin*”.

Ivan Ilici, ţinem minte, fiind „în zbor" spre moarte, asistând la încleştarea dintre viaţa *sa* şi propria moarte, simte viaţa adânc, e liber şi viu – ceea ce îl face, spre deosebire de frumoasa, genialoida Neli, să se judece cu asprime, încolţit fiind de dorinţa ascuţită, feroce, de a dezlega „enigma vieţii şi morţii", pe de o parte, iar pe de alta, muşcat de „conştiinţa morţii apropiate", de viul abia iscat, spre sfârşit, abia descoperit, Ivan Ilici „dădea peste mai multă viaţă, dar şi viaţa, ca atare, era mai multă". (Lev Tolstoi) Neli se înrudeşte, oarecum, de la distanţă, cu *ultimul* Ivan Ilici (şi cu cel de-al *doilea* Castor!, şi cu *ultimul* Hans Castorp), ambele personaje fiind „o mare personalitate", deoarece în subsolurile fiinţei lor reînvie copilăria de demult, de acum, dintotdeauna, copilăria proprie, renăscută din şirul „evenimentelor lăuntrice" (Michel Cazenave), dar şi fondul copilăriei lumii, istoria acestor copilării brusc înviate, revivifiate, cu tonele ei de candoare, cu tot, îmbogăţindu-le, evident, „experienţa interioară" (Jung). Ba chiar mai mult decât atât: pregătindu-i pentru *altceva.* Şi chiar dacă atât experienţa domnului K., gândurile, teoriile-i deşucheate, exacte, scurse din dorinţa de a crea (femeia, istoria, politica, romanul, existenţa), cât şi gândurile, teoriile noastre, nu rareori, sunt contradictorii, sunt înţesate benefic de lucruri care, cum se spune, se bat cap în cap, exclamăm, iată, laolaltă cu Don Juan-ul nostru: „Aş vrea să mă contrazic cât mai mult, cât mai adânc, cât mai paradoxal: în felul acesta voi exista cu siguranţă, *voi fi viu*". Contradicţia, paradoxul, alături de farsă, devenind instrumente, *vehicole active* ale viului! Viul ce poate fi recunoscut, descris, perceput cu antenele corpului spiritual dar şi ale celui fizic exclusiv de *cineva* care este cel puţin la fel de viu; căci celorlalţi viul le rămâne funciar străin, ba chiar, în anumite cazuri, ostil, aşa cum apare necunoscutul, câteodată, violent, incomod, crispant, feroce.

Speriat de experienţa sa socială, de ruptura provocată în destinul său, în existenţa sa, marginalizat, găsind de cuviinţă să-şi facă o mască din noua-i „religie" – cea de constructor al farselor – Domnul K. descoperă, aşadar, imposibilul ipostaziat în Neli şi, în consecinţă, o ia la sănătoasa. Exact aşa va proceda mai târziu, în cazul unei alte femei, prin care, în sfârşit, va avea acces la Veronica, „femeia în două dimensiuni". E stranie această fugă de Irene, „un martor al existenţei mele complicate, *o fiinţă vie, lucidă*, interesată de ceea ce eram «eu»". Straniu, insistăm, deşi perfect explicabil!, e faptul că, descoperind un asemenea martor atipic (şi el dezarmant de

viu, ironic, atroce în sarcasmul său, în ranchiuna sa care avea, până şi ea!, stil), eroul nostru, orbit de cealaltă farsă, de *celălalt scop* (Veronica), se retrage, o ia din loc, şterge putina… Fuge iar şi iar, fiind perfect conştient că evadarea, în acest caz, e o formă de ratare, vai, a unei mari iubiri. Nu înainte de a ne oferi un alt *spectacol al viului* nu atât de evident, de fenomenal, ca în cazul lui Neli, în schimb poate la fel de fermecător, la fel de surprinzător, văzut şi descris însă dintr-un alt unghi. În vreme ce se plimbau (domnul K. şi Irene) prin pădure, are loc o scenă oarecum definitorie pentru punerea în valoare a viului, senzualitatea celor doi, explodată abrupt, imprevizibil din peştera fiinţei, constituind de astă dată *instrumentul*, calea de acces spre limanul viului ontologic. Astfel, pădurea – ca la autorul romanului *Departe de lumea dezlănţuită,* Thomas Hardy – devine complicele arzător al celor doi, fiind, la început, senzuală în locul lor, instigându-le fondul de erotism asmuţit, împins din capul locului – din prea multă experienţă – în plan secund, silindu-i oarecum să fie ei înşişi, să se deschidă cu toţi ochii duhului de abur către „străvechea vatră universală a sufletului". (Ernst Bertram) E o mirabilă jubilaţie a simţurilor aici, în scena de un erotism sublim derulată într-un cadru forestier, o exaltare teribilă irumptă în raza privirii cosmice, decantând descoperirea senzualităţii, a feminităţii primordiale, înrudite funciar cu natura transformată din fiară crudă într-o splendidă complice; e un cântec cu gura închisă, o litanie a trupului de spirit şi a *celuilalt* trup, lăuntric, care, uimitor, se umflă, creşte, gâfâie, geme, se chinuie, se biciuieşte, şi iar şi iar, se umflă, se umflă, se umflă, tinzând parcă să cuprindă instinctiv totul, multitudinea senzaţiilor încercate de cei doi parteneri – spaimă, împlinire, dorinţă erotică, dorinţa de a fugi, abandon etc. – convergând spre puritatea superioară, spiritualizată la maximum a celor mai frumoase, da-da, poeme de dragoste ale lumii: „Devenise colosală [Irene – n.n.], extrem de puternică, umpluse pădurea, *era concretă şi fluidă în acelaşi timp*, feminitatea ei senzuală explodase brusc aşa cum sare dopul sticlei unui vin foarte vechi şi aşa cum curge în valuri groase acelaşi vin dintr-un vas răsturnat. Aproape nu mai avea nevoie de mine, deşi eu provocasem toate acestea. Forţa ei mă micşorase, alergam năucit, imbecilizat în spatele ei uriaş cu privirile aţintite stupid pe tălpile ei ce frământau lutul, lipindu-se şi dezlipindu-se de el, lipindu-se şi dezlipindu-se, mânjite de noroi cald, de frunze însângerate, neruşinate". (s.n.) Toată activitatea secretă a

trupului acestei uriaşe femei, ni se spune răspicat, cheamă „la viaţă întreaga antichitate a acelui loc, antichitatea instinctelor noastre care începeau să gângăvească ca nişte spirite oligofrene şi inspirate”, iar forţa clocotitoare, bulversantă a uriaşei femei îl face să conştientizeze – într-un târziu de laşă voinţă iminentă – acea catastrofă declanşată instinctiv, în străfundurile-i inconştiente, orbecăinde, izbucnite, scoase mirabil din enigmele mocirloase ale subconştientului individual: „Eram un şoarece în faţa unui animal enorm, rănit”. Această senzualitate cvasimistică (de sorginte rilkeană; vezi *Elegia a treia*, abisală, din ciclul *Elegii duineze*) îl face pe ciudatul, contradictoriul preot al sentimentului, domnul K., să constate ulterior că exclusiv dictaturile ostile individului sunt formatoare ale unui asemenea gen de comuniuni tensionate, unice, în care viul devine necesitate, ţintă inevitabilă ca aerul, ca apa, ca delfinii ce spintecă văzduhul din spaimă, ca iarba crescând din bezna înseninatelor bolţi: „Trebuia să trăim şi să ne iubim între noi ca nişte călugări, ca nişte devoţi, inşi care s-au «retras» de bună voie din societate pentru a fi în stare, într-o *simplificare şi intensificare a vieţii* şi a relaţiilor dintre ei, de a ajunge mai aproape de Dumnezeu”. (s.n.) În consecinţă, în pofida sistemului opresiv, tot ce se gândeşte, tot ce se face, se construieşte, se visează, se pune la cale în acest opus, adică în *Pândă şi seducţie* – scris într-un regim sanguin de urgenţă ontică, cu fraza scurtă, după cum afirmam, sacadată, artistă, şfichiuită, sarcastică, rareori, spuneam, de expresiva săgeată superioară a ironiei, spre deosebire de romanele *ultimului* Breban (începând, în special, cu trilogia *Amfitrion* – cu excepţia *Drumului la zid,* scris anterior – unde fraza este de o splendidă redundanţă, e aluvionară, încărcată, fraza însăşi este o construcţie în miniatură, nu rareori, minată de ambiguitate, de tirania imprevizibilului, a iraţionalului obscur; îmi place să o numesc fraza-melc) – aşadar, totul, aproape totul în acest exemplar roman de sertar e realizat, rotunjit, gândit, visat, dus la capăt sub semnul unei urgente, salvatoare „intensificări a vieţii” (Nietzsche) transportată pururi pe limită, pe marginea metamorfozată în centru: al lumii, al fiinţei, al existenţei tratate – în cheie nietzscheană, autorul nostru rămânând un nietzschean pursânge, până în vârful unghiilor! – ca pretext de strunjire de sine, ca şansă de depăşire de sine, întrucât interesează, înainte de toate, tot ce ajută, împinge, forţează să te depăşeşti, să-ţi depăşeşti condiţia, degradarea, micimea, mizeria, statutul (noţiuni decantate în lectura autorului

Genealogiei moralei), singurătatea –: şi toate acestea, iar şi iar, conducându-ne la autorul volumului *Dincolo de bine şi de rău*, pentru a vedea dacă ai sau nu valoare. Pentru a-ţi pune la încercare rezistenţa.

…Au parţial dreptate – dar, vorba unui erou brebanian, numai atât! – criticii, profesorii, exegeţii (oho, nu puţini!) care i-au reproşat acestui mare creator de personaje abisale că „nu este un bun povestitor”, că „nu ştie să povestească”. Ceea ce nu s-a înţeles, uneori-adeseori, ceea ce de fapt nu s-a dorit, adesea, să se priceapă, e că Breban niciodată n-a fost interesat de *povestea în sine*, de ceea ce se numeşte în trena ultraprestigioasă a prozei realiste, de la Balzac, Zola încoace: *a povesti, poveste*. Aidoma inegalabilului Tertullian, cel ce se hrănea din sângele înverşunat al contradicţiilor – marele păgân născut la Cartagina în jurul anului 160, care, după o viaţă „de luxură a cetăţii sale până spre vârsta de 35 de ani, când s-a creştinat”, devine creatorul latinei bisericeşti folosite până în ziua de astăzi, şi exprimă, în scrierile sale, stigmatizate de un temperament pătimaş, prin etica sa „plină de o aspră severitate”, o seamă de învăţăminte, între care cel fundamental, referitor la *iraţionalitatea definitorie* („Realitatea lăuntrică iraţională era pentru el […] de natură esenţialmente dinamică, era *principiul* şi *fundamentul* pe care îl opunea lumii, ştiinţei şi filosofiei general valabile sau raţionale”, Carl Gustave Jung, *Tipuri psihologice*) – aşadar, asemeni marelui Tertullian, Nicolae Breban mizează, firesc, pe iraţionalitate, pe ambiguitate, pe „inconştientul individual” (Freud), pe ceea ce numim *literatura abisală* şi, în consecinţă, pentru a ajunge la subconştientul individual al eroilor săi, autorul creează pentru aceştia, din necesitate, din instinct, *cadre epice*, situaţii, întâmplări neobişnuite, atipice, urmărindu-le, descriindu-le reacţiile, tresăririle lăuntrice, mişcările „eului profund” (Proust), autorul ubicuu, atent, ca o mare zeitate păgână ce îşi tratează odraslele spirituale cu un soi de iubire austeră, infiltrându-se, strecurându-se, impunându-se din umbra literelor în subconştientul personajelor, pentru a le urmări, pentru a le cunoaşte, pentru a descrie, prospecta din alte unghiuri reacţiile, *fluctuaţiile de tensiune interioară*, mişcările, creşterea şi descreşterea acelei materii inefabile, de neprins în esenţă, de nedescris – VIUL. Şi toate acestea, pentru a ajunge, ca să spunem altfel, în subteranele

fiinţei, studiindu-i, dibuindu-i fondul de nepătruns, mâlul ontic, şi având astfel acces la *substraturile abisale*, adică acolo unde nu se poate ajunge oricum, oricând, în orice condiţii, acolo unde… totul nu e decât orbecăire, dibuire, înaintare milimetrică, voltaică, acolo unde se tremură, se dârdâie, se geme, încolţit de forţe necunoscute, de herinii îngrozitoare şi monştri gingaşi, netrebnici, inevitabili, surâzători. Acolo unde nu se există decât pe *limita limitelor*, în raza apologiei limitelor ontice. Acolo unde, firesc, reacţiile sunt imprevizibile (exact ca la Breban, unde niciodată nu se ştie ce va face eroul, după ce, de pildă, va coborî în stradă şi îşi va bea cafeaua la birtul din colţ), căci aerul însuşi e de o tensiune inumană, sălbatică, susţinută, amplificată de zeităţi de o severitate recalcitrantă, zeităţi când familiare, când ostile apelor acelui abis obscur, râvnit, semănând curiozitate şi spaimă… În aceste afunde escavări în lutul imposibilului, ah, de bună seamă, povestea, da-da, devine secundară (de fapt, nici nu mai contează!), întrucât ţinta e alta, iar autorul focalizează, în pământul ontic al acelei supra (sau infra) realităţi altceva, alt fond decât cel prin excelenţă realist (căruia îi face *cuvenita* plecăciune de senior medieval ancorat în plină modernitate; nici nu se putea altfel!), alt istm ontologic: ceea ce numim abisal, abisalul care, e ştiut, se încăpăţânează să locuiască imposibilul, inexprimabilul. Însă cu atât mai interesante, mai fascinante, mai incredibile sunt tentativele înverşunat-insistente de a escava, fora, răscoli, de a ajunge*,* iarăşi şi iarăşi, *acolo* unde eşti mânat, condus de *alte puteri*, de *alţi zei*, de *alte chemări*, mijloacele epicului strict fiind, e ştiut, de data aceasta, suplinite, completate, nuanţate, iar uneori date peste cap prin instrumentele poeziei pure, prin care încercăm încă şi încă o dată să coborâm *jos*, din ce în ce mai *jos*, în acel abis privit, descris, studiat, în plină beznă, o beznă atât de compactă, atât de monstruoasă şi înspăi-mântătoare şi suavă şi surâzândă, încât, păşind *limita,* te trezeşti orbit de cea mai pură şi bubuitoare lumină, prins *acolo,* în hăţişul ei devorator, negru, negru, negru, eliberându-te, într-un târziu, pentru a-ţi oferi şansa de a mai încerca să ajungi o dată, şi încă şi încă… o dată, mereu conştient că vânezi imposibilul, vrei, tinzi, visezi, îţi doreşti până la sânge, până la sângele sângelui melodios, obscur-încăpăţânat, să exprimi în fond in-ex-pri-ma-bi-lul.

Un trubadur metafizic şi măştile sale

Caracterul imprevizibil al personajelor brebaniene ne dă fără odihnă de lucru. Nu numai pentru că e vorba de eroi prin excelenţă problematici – *piese*, figuri umanizate prin intermediul cărora este edificat templul de litere al unor romane de respiraţie largă (temele majore, evident, impun spaţii întinse, generoase, capabile să ofere vârfuri, tensiune ce accede spre punctul culminant – când, oho, auzi gâfâitul autorului în timpul urcuşului – cât şi, fireşte, văi inevitabile atât pentru lector, cât şi, în primul rând, pentru autor, Creatorul şi Lectorul) – construcţii romaneşti, nu rareori, de formare, *bildungsromane* (*Bunavestire, Drumul la zid,* trilogia *Amfitrion,* tetralogia *Ziua şi noaptea*)*.* Alegând să se depăşească – smulgându-se astfel din mediocritate, micime, dintr-o existenţă medie, de doi bani, din comoditate, lenevie ontică etc. – şi domnul K. (*Pândă şi seducţie*), şi Rogulski (*Don Juan*), şi Grobei Traian Liviu (*Bunavestire*), şi Castor Ionescu, şi Alexandra Pavlovici (*Drumul la zid*), şi Marchievici (*Amfitrion*), şi Mârzea (tetralogia *Ziua şi noaptea*), precum şi alte personaje-melc – strunjindu-se, ieşind din cochilia medie, din coconul mediocrităţii, aceste personaje de o derutantă complexitate edificatoare se modelează de fapt în continuare; sporindu-şi viul, energia umană, ele, personajele adică, se auto-„cioplesc" (omiţând, ca Michelangelo Buonarroti, tot ce este de prisos) am spune, se formează mai departe, neoprindu-se, de bună seamă, la acest stadiu, de fugari dintr-*o realitate, lume inferioară*, pe de o parte, iar pe de alta, de recenţi locuitori ai unei noi realităţi lăuntrice, deosebite, între altele, de cea anterioară, dar şi de cea/ cele din proximitatea imediată, fierbinte, inclusiv prin gradul înalt al cantităţii de viu acumulate, fiind, astfel, purtătoare ale unei enorme – uriaşe, spune Nietzsche – energii, cantităţi de viaţă, de viu. Pasul decisiv, făcut milimetric de un Castor sau un Grobei, sau un Rogulski – ca să invocăm exclusiv aceşti eroi exemplari – este greu de neglijat, circumscriindu-se esenţelor, superioarei misiuni zarathustriene de autodepăşire. „Omul este ceva care trebuie depăşit", scrie Nietzsche. Nu puţini dintre aceşti şi alţi eroi, prinşi în travaliul rezolvării „blestematelor probleme", de care erau bântuiţi, spuneam, genialoizii adolescenţi ai secolului al XIX-lea rusesc, fascinaţi şi speriaţi în egală măsură de „existenţa lor ascunsă", de „caracterul inexplicabil al realităţii interioare" (N. Manolescu), de

dimensiunea eminamente misterioasă a acesteia, devin ei înşişi purtători de mister şi totodată escavatori metafizici ai enigmei, întâmplării de a fi vii, a fi cu adevărat, de a zgâria – cu vorbele lui Nichita – peisajul, până la sânge, cu o prezenţă. Astfel, ei, purtătorii de viu, urnesc din inerţie tot ce-i atinge, aproape tot ce mişcă împrejur, mereu stupefiaţi de şansa oferită lor, neuitând nici o clipă că sunt vii, sunt *altceva*, miros altfel şi se redescoperă, în consecinţă, mânaţi de alte zeităţi în realizarea unei mari lucrări (despre care tot perorează instinctiv-doct Iosif, personajul thomasmannian), iar acest *altceva* trebuie folosit, în continuare, ca instrument, ca un soi de cheie în misiunea care le revine în chip cu totul neaşteptat, pus în scena romanescă din capul locului, din primele sute de pagini, însă pururi cu grijă, discret, printr-o sumedenie de amănunte care ne *con*duc, treptat-treptat, odată cu eroii noştri, spre *cealaltă realitate* în care ei înşişi se instalează, mânaţi de magnetismul, forţa, enigma „izvoarelor primordiale ale fiinţei" (Ernst Bertram), dar şi de caracterul evident magic al *realităţii noi*. Lucrurile se complică, prin urmare, din ce în ce mai mult, căci, spuneam şi cu alte prilejuri, în primele pagini, unele dintre personaje par a fi altceva. Astfel, Castor pare un mediocru funcţionar oarecare, ca şi Grobei de altfel – doi cinovnici ai activităţilor splendid de mărunte, afundaţi în obligaţiile lor cotidiene, executându-le cu oarecare încântare, nestrăină realităţii imediate; Rogulski e înfăţişat în ipostaza unui ins necioplit, stângaci, dezordonat, Bizoniu – în cea a unui ins straniu, un fel de preot, un fel de bibliotecar cu ocupaţii, în afara celei de a-i ajuta pe alţii, incerte; Herrgoth e un individ adesea respingător, care face mii de servicii mărunte, un soi de lar al casei bun la toate, evoluţia de mai departe a acestor eroi care ne magnetizează treptat şi prin cantitatea de energie psihică superioară, silindu-ne, iar şi iar, să ne întoarcem cu faţa spre apariţia lor în scena romanescă, pentru a dibui, a lectura semnele *diferenţelor* din primele pagini, făcându-ne să taxăm mediocritatea lor liminară drept una prin excelenţă aparentă, drept o *mască inevitabilă*, crustă caracterologică sub care există *altceva*.

Da. Breban – ca şi Thomas Mann, în *Muntele vrăjit,* de pildă – parcă îşi ascunde, în primii timpi, eroii, arătându-ne, în realitatea profundă, epică, de mai departe, alte feţe ale lor. Şi aici autorul *Animalelor bolnave* îşi demonstrează fără voie atipicitatea, dorinţa instinctivă de a complica lucrurile, de a urmări dinlăuntrul personajului, din coconul/ scoica fiinţei acestuia, cum se iscă *noul*,

ineditul, excepţionalul din obişnuit, adevărul din minciună, eroarea din aparenţa acesteia sau din contrariul ei, sublimul din anost, cum se învolbură excepţionalul, creşte, se revarsă, se impune, pentru ca apoi acesta, încet-încet – mergând împotriva curentului firesc (tot ce este ieşit din comun se circumscrie legilor firescului de gradul zero!), împotriva modelor tiranice – să devină misiune, trăsătură definitorie, chemare, lege. Este aproape o tautologie să afirmăm că şi aici Breban este profund nietzschean. Doar că autorul *Buneivestiri* ne oferă prin personajele sale, mai exact, prin nu puţine dintre ele, o interpretare extrem de personală, extrem de originală a operelor călugărului de la Sils-Maria. De aici rodul acestei interpretări, volumul de comentarii la maximele nietzscheene. (N. Breban, *Fr. Nietzsche...*) Cu un excelent instinct, spuneam, simţind că se apropie, prin unii dintre eroii săi, „de zonele profunde şi obscure ale fiinţei", de „apele inefabile ale sufletului" (Mircea Martin), Breban ştie – cum puţini, foarte puţini autori ştiu! – că, de la Nietzsche *cetire,* „tot ce este profund iubeşte masca", ba mai mult decât atât: „lucrurile cele mai profunde au chiar un fel de ură faţă de imagine şi echivalenţă". Ei bine, în ciuda aşteptărilor, în ciuda predicţiilor, a previziunilor, autorul volumului *Dincolo de bine şi de rău,* convins – punându-şi neobosit sub catapeteasma îndoielii convingerea ce se clatină, scârţâie, pârâie din toate încheieturile, fiind de îndată reaşezată la locul ce i se cuvine, fiind repusă pe linia de plutire! – de faptul că „pentru a se întipări în inima omenirii cu toate exigenţele lor eterne, toate lucrurile mari trebuie, mai întâi, să rătăcească de-a lungul şi de-a latul pământului în chip de măşti monstruoase şi înfricoşătoare", găseşte de cuviinţă să parieze pe contrastul care este „deghizajul sub care un zeu să-şi poată ascunde pudoarea", referindu-se, fireşte, la pudoarea de *a nu se trăda,* de a păstra ascunse lucrurile profunde, conştient, profund conştient de faptul că „există fenomene atât de gingaşe încât e bine să le îngropi sub câte o grosolănie, făcându-le astfel de nerecunoscut". Apoi, şi mai grav: „Există acţiuni pornite din iubire sau dintr-o generozitate nestăpânită, în urma cărora cel mai potrivit lucru e să pui mâna pe o bâtă şi să-l baţi zdravăn pe martor, în felul acesta îi tulburi memoria." Pentru ca, în cele din urmă, prin percepţia nietzscheană, să ne apropiem de necioplitul, prost mirositorul, stângaciul, depravatul – în primii timpi ai scenei romaneşti – profesor de istorie ratat, amendat atât de frumoasa, inteligenta Cici, pradă iute câştigată şi scoasă din seria personajelor

inerte, obişnuite, prin faptul că anti-eroul nostru îi face un dar de zile mari, Suferinţa (da, aşa, cu litere mari), cât şi de „îngrozitor de bine-crescuta" Tonia, „porumbiţa": „Pot foarte bine, scrie Nietzsche în *Dincolo de bine şi de rău*, să-mi închipui că *un om care ar avea de ascuns ceva deosebit de preţios şi fragil* s-ar rostogoli prin viaţă rotund şi greoi ca un butoi vechi, înverzit, încins cu o mulţime de cercuri: aşa vrea delicata lui pudoare." (s.n.)

De ce ni se ascund, în primii timpi, eroii brebanieni? Din dorinţa autorului de a-şi complica sarcina, procedând – invocăm, iarăşi, comparaţia michelangelească, la care ţinem – aidoma lui Michelangelo Buonarroti, adică, pe măsură ce înaintează în strunjirea personajelor, el, creatorul, omite tot ce e inutil, mai exact, străin firii profund superioare a acestora? Autorul îşi formează personajele, extrage excepţionalul din obişnuit, din magma ternului cotidian, strunjindu-se pe sine însuşi în vreme ce-şi modelează eroii? Poate. Dar, în mod cert, la mijloc sunt şi alte câteva motive, peisajul epic fiind, indiscutabil, de o complexitate edificatoare şi, nu rareori, labirintică. Până să vedem modul în care „năpârlesc" pe dinlăuntru unii eroi brebanieni, modul în care realitatea lor interioară este *deviată,* vom apela din nou, mânaţi de instinct (ah, ce ne-am face fără această fiară crudă, inefabilă, corozivă şi perspicace!), la *Dincolo de bine şi de rău* (40), întrucât acolo e vorba de un om paradigmatic, trăsăturile caracterologice ale căruia sunt folosite de romancier, asamblate, cioplite, completate, regândite cu mijloacele epicului strict, revăzute, ici şi colo retuşate, remodelate, *miezul* lor ontic rămânând prin excelenţă identic, cvasiidentic cu paradigma nietzscheană: „Un om a cărui pudoare are profunzime îşi întâlneşte destinele şi deciziile lui cele mai delicate pe drumuri la care puţini ajung vreodată şi de a căror existenţă nu trebuie să afle nici aceia care îi sunt mai apropiaţi, în care are cea mai mare încredere […]". În chip firesc, omul superior – să-i spunem generic aşa – îşi va cultiva o mască, folosind vorbirea drept ascunziş, „pentru a trece sub tăcere *anumite lucruri*" (adică va proceda exact ca domnul K., de pildă), drept fals paravan construit cu ingenioasă dexteritate între el şi *ceilalţi,* astfel încât, încetul cu încetul, locul imaginii sale reale va fi luat de masca inevitabilă, iar dacă omul nostru nu va face deliberat asta, el însuşi se va trezi într-o bună zi instalat – în opinia lui Friedrich Nietzsche – în plină, neruşinată stupefacţie: „Într-o bună zi va fi nevoit totuşi să constate că *acolo există deja o mască a sa – şi că e bine aşa*" (s.n.). E bine, fiindcă – insistă pertinent, sugestiv, gânditorul – „orice spirit profund are nevoie de o mască: mai mult, în jurul fiecărui spirit profund creşte încontinuu o mască, datorită interpretării constant greşite, mai exact, *plate,* a fiecărui semn de viaţă pe care îl dă". (s.a.) Ne întrebăm, totuşi, odată cu Jacques Sojcher, excedaţi: de ce masca, de ce „atâtea trucaje, şiretenie, de ce toate aceste măşti"? Fiindcă – susţine pătimaşul iubitor de Nietzsche şi Levinas, filosofi deosebiţi ca apa şi focul – „«adâncului îi place masca», fiindcă «travestirea […] ar ascunde pudoarea unui zeu»". Dar se înţelege că zeii nu au de ascuns exclusiv pudoarea! Aşadar, masca – o necesitate, o plăcere a adâncurilor; masca – un ascunziş, un şiretlic, o vizuină expusă în ochii tuturora de cel ce are de ascuns *anumite lucruri.* Nu sunt oare acestea chiar lucrurile neplăcute, adică „blestematele probleme", despre care tot perora Şestov, vădit pornit împotriva lui Belinski, pornit la modul amical, fireşte, înţelegându-l, dar şi condamnându-l totodată pentru curajul de a le fi abordat exclusiv în paginile de corespondenţă, dar nu şi – aidoma lui Nietzsche, Tolstoi, Dostoievski, şi adăugăm noi, aidoma lui Thomas Mann, Hesse, Breban – în opera literară propriu-zisă?

…Să facem, pentru câteva minute, abstracţie, de tot ce ştim despre masca omului superior, despre nevoia de mască în cazul unui spirit eminamente profund. Şi să aruncăm o privire spre Don Juan-ul nostru. Cum ne apare Rogulski până aproape de jumătatea romanului? E un profesor de istorie care pretinde că e ratat sau nu-i exclus – aflăm mai târziu, când ni se dezveleşte firea adevărată a acestui supra-om! – că istoria, ea însăşi, e ratată, se ratează continuu mai ales într-un regim dictatorial. E un afemeiat pur-sânge, e un ins fascinat de Femeie, unele dintre ele (Camelia, Popovicioaia) fiind, după propria mărturie, „draci goi"; astfel, Popovicioaia bunăoară are „o pereche de craci divini, ce adeseori, îi întunecau orizontul lui moral". Rogulski are cearcăne mov, pronunţate, e dezordonat, se îmbracă cu neglijenţă, cu o totală, simpatică lipsă de gust care o înduioşează pe Cici, făcând-o să-l îndemne să-şi revizuiască garderoba, ba chiar oferindu-şi serviciile în acest sens. Profesorului îi place să bea, deşi nu este sclavul lui Bacchus şi recunoaşte, ca şi domnul K., franc, vai, că nu are vocaţia alcoolului. Rogulski se poartă nu rareori de parcă ar fi „un şcolar depravat sau un impotent

destrăbălat”. Bref. Prin tot ce face, gândeşte, prin felul său de a reacţiona, de a fi, autorul izbuteşte să creeze, iată, un personaj mai puţin obişnuit care afrontează – în stilul său exotic, atipic, stufos – realitatea, înscriindu-se, până la un punct, în seria donjuanescă reprezentanţii căreia sunt, uneori-adeseori, nelipsiţi de delicateţe, trădată, în cazul lui Rogulski, destul de stângaci, din capul locului, în timpul libaţiunilor bahice, când anti-eroul nostru e prins de tentaţia de a o proteja pe „porumbiţa” speriată de o partuză, Tonia – femeia-fantoşă, „îngrozitor de bine crescută”, soţie şi mamă exemplară, golită de personalitate. Tot ce iese din comun, referitor la Tonia, este atenuat, muşamalizat din educaţie, din şlefuirea executată de lungi generaţii de burghezi din arborele ei genealogic. Atunci, în momentele de spaimă citită iute în ochii Toniei în seara partuzei – şi Tonia şi Rogulski vor sta într-o cameră, urmărindu-se, spionându-se reciproc, fără să se atingă decât cu ochii, cu ochii şi mâinile spaimelor multiple, complicate – în *acea* seară, Don Juan-ul nostru va contempla această femeie ca pe ceva… ciudat, iscat din magmele inerte ale întâmplării, o femeie lipsită de femi-nitate, înfiptă în absenţa jumătăţii sale în spaimă, în absenţa… sinelui propriu, absenţă radiografiată din start, instinctiv, de anti-eroul nostru, conştient că are în faţa sa un specimen imposibil de posedat de cineva care, aidoma lui, pare a fi surcică din trunchiul nihiliştilor şi al oamenilor de prisos, de care este împânzită literatura rusă a secolului al XIX-lea: „Ochii ei [ai Toniei – n.n.] enormi, goi, atât de sclipitori şi de goi, de absenţi, încât păreau că nu pot fi posedaţi de nimeni, ochii aceia orbi, exemplari, care îl excitau şi emoţionau la culme, pe care n-ar fi vrut să-i piardă sau să-i stingă; *pe ei şi misterul din spatele lor,* la fel de orb, de sclipitor, de neposedabil”. (s.n.) Fascinat, stupefiat, jucându-şi contrarierea, stupefacţia (şi folosindu-le, vedem ulterior, cu maximă eficienţă!, căci un pescuitor de oameni, conştient de vocaţia sa, posedă arta de a transforma în instrument, în mijloc totul, aproape totul!), atras de *acei* ochi şi de „misterul din spatele lor” – dar nu este exclus – şi de *altceva* care scapă, firesc, înţelegerii imediate, Rogulski o va urmări pe „porumbiţa” lui, o va bombarda cu telefoane, dându-se în spectacol, imaginând scene, scenarii, bulversând-o pe burgheza, ştearsa Tonia, urnind-o din cochilia propriei inerţii şi creându-i, treptat-treptat, *nevoia de el* – o nevoie înspăimântată, minată, când şi când, de sarcasm, îmboldită de săgeţile ironiei exersate de acest animal atipic, comparat fie cu un lup

jerpelit, hăituit, neglijent, fie cu un câine de casă, fie cu un ogar sălbatic, precum şi cu alte jivine din palmaresul zoologic al omenirii, pentru a-i pune în valoare astfel ciudăţenia, prostul-gust, caracterul exotic, cel din urmă având, uneori, sclipiri, magnetism, dar mai ales viaţă, adică provizii uriaşe de viu. Din instinct de apărare, din mediocritate, Tonia îl abandonează în braţele celei mai bune prietene ale sale, Cici, transformată iute de către Rogulski în amantă. Rogulski recunoaşte, la un moment dat, cu dezarmantă, nelipsită de farmec francheţe, că se află într-o mare încurcătură, apoi că în general îi „place *femeia,* e ca un fel de drog, un fel de băutură care îmi face rău, de care nu pot scăpa” (s.a.), şi că, posedându-le pe ele, femeile, „le face femei”. Dintre cele două tipologii existente – Don Juan şi Romeo – anarhistul tembel o alege pe prima, cu anumite corecţiuni, inevitabile în cazul său, nelipsit, în pofida stridenţelor, a scăderilor, a ticurilor exotice, spuneam, de farmec, de elocinţă. Rogulski, da-da, este un retor, unul când sclipitor, când persuasiv; el vorbeşte, vorbeşte, se ascunde în spatele cuvintelor, cultivându-şi astfel câteva măşti ce-i deghi-zează, evident, firea adevărată, profundă în sens nietzschean, firea de om superior, de pescar de oameni. Lectorul *vede,* începe – recitind această evidentă capodoperă – să-şi dea seama că totul e un joc, o mască, abia după ce autorul, trecând de jumătatea romanului, exclamă că acest personaj nu-l reprezintă – masca/ măştile lui nu-l reprezintă! – e ceva în neregulă cu el sau… o fi altceva la mijloc. Şi, în consecinţă, sub ochii lectorului, în ritmuri lente, de neprevăzut, se iscă, treptat-treptat, cu toate precauţiile în alertă, un… Rogulski diferit de *primul*, de „bădăranul acela, individul acela brun, cu picioarele sale lungi, cu mâinile expresive şi murdare, cu cearcănele sale largi în jurul ochilor, cearcănele sale mov”, diferit de „câinele fără stăpân, actorul medieval jerpelit”, „un poştaş sunând din cornul său”, „un fiu la naturii” căruia nu-i este străină „natura mitului, a miturilor, a copilăriei şi pubertăţii omenirii”, *cel de-al doilea* Rogulski, poate cel real, profund, taxat de astă dată, drept fie un mare peşte, fie drept un rechin, „un animal teribil de luxos”, încurcând lucrurile şi mai abitir, spărgând cuplurile deja formate (Cici – rugbistul Dan Andrei, Tonia – domnul inginer Vasiliu) din oameni respectabili, aleşi din lumea bună a Bucureştilor, şi afirmându-şi voinţa aparentă de „huligan sentimental” ce năpârleşte interior, iată, îşi extrage timid-greoi, din scoica fiinţei, adevărata fire, viclean-prudent deghizată în primele

două sute, circa două sute de pagini şi trădată totodată printr-o sumedenie de semne discrete, aluzive, aparţinându-le unui personaj „care nu a avut destulă putere să fie prin el însuşi un semn". Nu a avut-o până atunci, dar, încet, milimetric, descoperind că în cazul Toniei îl atrage, de fapt, candoarea cea „prezentă, respirând, vie, prin toţi porii… dar nu feminitatea!", el însuşi se lasă instigat, provocat de acea candoare şi… scoate din subterane feminitatea Toniei, o formează, *re*naşte viul în forul ei lăuntric. Strunjind-o, el se strunjeşte pe sine însuşi în continuare, înfipt decis, imperturbabil, în propria realitate, întrucât pentru cealaltă, din jur, nu are antene, rămânând înşurubat în „singurătatea mea sălbatecă, încâlcită, *urâtă,* neplăcut mirositoare, vanitoasă (hrănindu-se mereu din vanitate), în singurătatea mea ce mi-am creat-o singur, pe care mi-o apăr cu furie", agăţându-se de sine însuşi, de insulele de viaţă în miezul cărora se regăseşte viu, „cu mult mai viu", atras şi de arta care e o diversiune „de la eul convenţional la supraeu sau la eul visceral, genetic", „ceva insolit", atras de con-structorul regăsit în apele adânci ale propriului eu, de creatorul care „*trezeşte la viaţă, formează cu răbdare, cu blândeţe, cu forţă, care zideşte, strunjeşte, fasonează, finisează, edifică… dozează,* suprapune volume, *face să apară un sens, caută simbolul posibil*", molipsindu-i pe cei dimprejur, pe unii dintre ei, de „febra Rogulski", adică, în esenţă, de febra de viaţă, de viu. (s.n.) Astfel, creatorul Rolgulski – cel ce nu e în stare să posede decât ceea ce creează! – trezeşte în Tonia, înainte de toate, copilăria ei, stângăciile caracteristice acelei vârste, candoarea de atunci, vârfurile specifice acelei perioade definitorii, trezind, în acelaşi timp, în forul lăuntric al acestei doamne, bănuiala că dincolo de convenţii, morală, ifosele unei femei de lume, deci, dincolo de toate aceste lucruri, necesare şi inutile oarecum în egală măsură… „există viaţa", aşa încât, în urma unui îndelung travaliu bine gândit, Rogulski aduce la suprafaţă, la *suprafaţa firii,* o altă Tonia, care se va intersecta o vreme, va convieţui cu prima Tonia, pregătind terenul pentru instalarea viitoarei Tonia, net diferită de prima, *acea* Tonia „reînviată, ce reînvia încet, sub apăsarea degetului său brutal şi neîndemânatec, sub apăsarea palmelor sale mari", el însuşi fiind fascinat de enigma viului, a vieţii vii, şi recunoscând că este „un individ profund interesat de posesie: de creaţie şi posesie!". Da, el „peştele uriaş Rogulski", „aproape singurul *lucid şi viu*, interesat de istorie, de *fructele ei vii*". El, nebunul care sparge

comoditatea, dă buzna în casele burghezilor, dându-le ordinea prestabilită, tabieturile peste cap. El cel pornit împotriva bunului-simţ, sfidându-l, călcând în picioare clişeele, buna creştere (uneori). El, ahtiatul după tot ce este viu; prin firea-i sucită, de încurcă-lume, de postpuber întârziat în pulsiunile genialoide ale adolescenţei, din stângăcie, dintr-un soi de adaptare prin dezadaptare, din lipsa simţului realităţii, el este... se dovedeşte a fi, da-da, mai practic (în sens castorionescian!) decât alţii, decât majoritatea, aşa încât se agaţă de viaţă, se cramponează de promisiunile – oricât de palide, de lipsite de putere, oricât de mărunte – făcute de *instanţa viului*, de bănuiala existenţei altor sâmburi ai energiei psihice, viului ipostaziat (după un ocol teribil, deliberat, afişând măştile dionisiace, la care vom reveni) în acest individ nebunatic, tembel, de o complexitate spectaculoasă, nuanţată la extrem, care reprezintă – în forme exacerbate, deci brutale; o brutalitate frizând vizionarismul post/ neoromantic – legea, ordinea, onoarea. El, aiuritul metafizic, scepticul pătimaş, nebunaticul calculat până la exasperare, anarhistul visător şi exact, pornitul pe rele, sacerdotul iubirii, gravul năuc, nemernicul superior, reprezentându-le, apărându-le: „Totdeauna, de când lumea noastră e vie, inteligibilă, coerentă, istorică şi profund misterioasă, nebunii au fost deputaţii înţelepţilor, vicioşii – ai virtuoşilor, anarhiştii – ai burghezilor, ridicolii – mandatarii celor gravi şi demni."

Tipul de Don Juan sălăşluind în făptura de carne şi spirit a lui Nicolae Rogulski este, mai degrabă, o rudă spirituală a isuasiacului Don Quijote – „flacăra ridicolului, geniul ridicolului şi prostului-gust, Cristul care ne mântuieşte imensul nostru prost-gust burghez. Imensa, totala, încăpăţânata noastră ţopenie", urmărind, în realitatea-i isteţ-viclean ascunsă, scopul de a instiga, spuneam, feminitatea, de a îmboldi, spre o treaptă inedită, viul lăuntric, dând astfel sens existenţei, transsubstanţializând-o, şi reducând-o, printr-un uriaş efort ontic, la esenţe. Căile, mijloacele folosite în realizarea acestui scop sunt nu rareori stupefiante, întrucât Don Juan-ul nostru sfidează bunul-simţ, moralitatea burgheză, rămânând a fi, de bună seamă, profund incomod, ba chiar frizând amoralitatea. Şi mai mult decât atât: Rogulski/ Don Juan/ Don Quijote – acest trubadur metafizic al viului care ne derutează printr-un complicat joc al măştilor (o continuă diversiune, pentru a-şi duce la capăt marea lucrare spirituală) – ne scoate din chingile existenţei obişnuite, contrariindu-ne prin viziunea sa asupra lumii, ambientului etc., viziune rezultată

din faptul că, aidoma lui Don Quijote, „el vede lumea asta a noastră cu ochi de albine ce au 36 de faţete, grajdul îl vede ca pe o catedrală, norii sunt armatele sclipitoare în armuri şi cai asudaţi, mişcându-se în răcnetele luptei” – şi de aici, prin urmare, nevoia de a-şi cultiva de la bun început diferite măşti ce înlesnesc pregătirea terenului ontic pentru celălalt, impunerea unui alt unghi, abia simţit, abia bănuit, pentru ca instaurarea *noului eu* în *celălalt* să nu fie perturbată, deranjată, să decurgă firesc, fiind ulterior acceptată irevocabil, fără crâcnire; noua realitate, noul eu provin dintr-o lume superioară, *o altă realitate* în care, sub zodia donquijotescă, „totul e mult mai adânc, mai înalt, mai transparent, mai fantastic, mai nebun, mai teribil, mai îngrozitor, mai irevocabil, mai mătăsos, mai uluitor, mai grandios decât visele şi amintirile popoarelor şi ale acelor popoare singuratece ce se numesc geniile”. El, Rogulski/ Don Juan/ Don Quijote acţionează, aşadar, în consecinţa, în trena imperioasă, tiranică a *acelei* realităţi, care îi este scop, şi pe măsură ce este ca atare un scop, nu încetează să devină – nietzschean – ceea ce este, eforturile sale, ale eului său profund, ieşit în arena existenţei, circumscriindu-se dorinţei capitale de a ne înşuruba, de a ne înscrie în apele abisale ale *acelei lumi*, diferită de *lumea asta* şi prin faptul că este „*mai* enormă şi mai simplă”, „şi el ne forţează şi forţează şi lumea să fie aşa”, travaliul lui fiind atât de insistent, atât de viu, perspicace, îndărătnic şi genial, încât „cu un geamăt stins, abia auzit, cu un scâncet prelung, lama de oţel a realităţii se îndoaie sub voinţa lui neumană. Şi astfel se naşte umanitatea, adevărata, *reala* umanitate, din chiţcăiturile unui tembel. Tembelul nostru iubit, preamărit, tembelul nostru divin, căruia îi aşternem privirile noastre cele mai umile, să calce pe ele!” (s.a.) Aşadar, Rogulski/ Don Juan/ Don Quijote răvăşeşte realitatea aşa cum e – spre deosebire de subteranistul care îi constata limitele, e adevărat, vituperând împotriva lor până la isterie, şi refuzând în gura mare să accepte că doi ori doi este egal cu patru, adică, insistăm, realitatea nu este exclusiv ceea ce pare a fi – acest individ sucit instaurează în ceea ce numim *realitate* o aparentă dezordine, bruschează bunul-simţ, moralitatea, clişeul, şi toate acestea pentru a crea o altă *ordine*, evident superioară, imperios supusă *altor legi,* cu alte *limite* rezultate din *reobişnuirea cu viaţa vie, cu viul*. Structura ontologică a lui Rogulski este minată nietzschean de porniri dionisiace; de aici impresia de ins dezordonat, reală şi falsă în egală măsură, întrucât, ne

explică autorul, Breban, „alături de «virila dezordine» pe care o aduce cu sine un zeu, el şi suita sa încarcă fiinţa umană cu calităţi şi prerogative nebănuite, calităţi care nu rareori în istorie puteau trece drept tot atâtea limite, «defecte grave», pulsiuni negative etc.” (*Sensul vieţii · Memorii III*) Neînţelegerea apare din caracterul eminamente atipic al purtătorului de „virilă dezordine”, din misiunea sa asumată, şi, respectiv, din faptul că acest om, devenit aproape un zeu, trăieşte „într-o continuă confruntare”, încărcat fiind de o sumedenie de calităţi prinse „într-o luptă neantagonică, creând pur şi simplu – şi explicând, în cheie hegeliană mai ales – viul!” Meseria de bază a lui Rogulski, prin urmare, nu e nici pe departe, evident, aceea de a preda istoria – tocmai d´aia bestia asta metafizică susţine că în acest domeniu, la primul nivel, ratează! – ci de a elibera, spuneam, feminitatea din inerţie, de a o urni din punctul mort, iar apoi – folosind feminitatea laolaltă cu senzualitatea ca *instrumente* – de a crea în *celălalt* viul, de a-l întreţine, forma, strunji, forja; e o meserie superioară, e o vocaţie aceasta, o artă, care presupune un uriaş travaliu, ştiinţă, instinct şi, nu în ultimul rând, o enormă activitate, bătălie, confruntare a unor calităţi (apărute în ochii celorlalţi, adesea, drept defecte!), prinse, nietzschean, într-o epuizantă, forma-toare luptă, a cărei semnificaţie este „naştere şi ucidere aproape în acelaşi timp, capacitate infinită de regenerare, de creaţie”, izvoarele căreia se iscă, se menţin, se accentuează sub catapeteasma ludică a dansului, a graţiei, jocului, „ce nasc, afirmă autorul *Buneivestiri,* doar în clipa când este învinsă acea «inerţie», calm şi armonie statică, apolinică, când omul îşi regăseşte în sfârşit «relieful», complexa şi contradictoria sa structură, când omul «învie», de fapt!” A găsi acest relief presupune în fond un travaliu viu, de lungă durată, un bun instinct şi multe alte lucruri; căci omul superior, teoretizat, în special în ultima parte a evidentei capodopere nietzscheene, *Aşa grăit-a Zarathustra,* este alcătuit, nota bene, din câteva personaje/ euri definitorii, complexe şi dificile, analizate detaliat de unul dintre cei mai mari ucenici ai filosofului german, Gilles Deleuze, care explicând caracterul eminamente ambivalent al omului superior, susţinea că un asemenea caracter este absolut firesc, întrucât, fiind alcătuit din câteva personaje – *Prezicătorul, Cei doi regi, Omul cu lipitoarea, Vrăjitorul, Ultimul papă, Omul cel mai respingător, Cerşetorul de bună voie* şi *Umbra* – dincolo de această „diversitate de persoane”, constatăm existenţa „fiinţei reactive a omului, dar şi

activitatea generică” a acestuia. Pentru a înţelege complexitatea tipologiei Rogulski – pentru care până şi donjuanismul constituie nimic mai mult decât o mască-diversiune (e drept, una pregnantă, ubicuă); nu mai mult, dar, atenţie!, nici mai puţin – surcică din trunchiul stufos, pregnant, al lui Zarathustra (ca şi Castor, Grobei, Marchievici, Mârzea, Herrgoth, bunăoară), credem că e nimerit să îngăduim succint şi, de bună seamă, lacunar, asupra caracteristicilor definitorii ale personajelor din care se compune Zarathustra, o rudă spirituală, insistăm, foarte apropiată, a lui Rogulski. Aşadar, *Prezicătorul*, afirmă nuanţat Deleuze, „este prezicător al marii oboseli, reprezentant al nihilismului pasiv, profet al ultimului om”; obosit de totul, de viaţa care este un enorm efort, el „caută o mare pe care s-o bea, o mare în care să se înece; dar orice moarte îi pare, încă, mult prea activă, *suntem prea obosiţi pentru a muri.* Vrea moartea, dar numai ca pe o extincţie pasivă”. În schimb, *Vrăjitorul* este ipostazierea „conştiinţei încărcate”, „penitentul spiritului”, „demonul melancoliei”; „vrăjitorul sulemeneşte durerea, îi inventează un sens nou, îl trădează pe Dionysos, se înstăpâneşte peste cântecul Ariadnei, el, falsul tragic”. *Omul cel mai respingător* „reprezintă nihilismul reactiv”, *omul reactiv* îi ia locul lui Dumnezeu „pe care l-a ucis, dar nu încetează să fie, cu toate acestea, reactiv, plin de conştiinţă încărcată şi resentiment”. *Cei doi regi* reprezintă „moralitatea moravurilor, şi cele două capete ale acestei moralităţi, cele două extremităţi ale culturii”, „activitatea generică surprinsă în principiul preistoric al determinării moravurilor, dar şi în produsul postistoric în care moravurile sunt suprimate”. *Omul cu lipitoarea* este prin excelenţă „produsul culturii ca ştiinţă. El este «spiritul cel scrupulos»” care, în timp, ajunge la concluzia că ştiinţa este doar o „cunoaştere a «creierului» de lipitoare, o cunoaştere care nu mai este, de fapt, o cunoaştere, dat fiind că trebuie să se identifice cu lipitoarea, să gândească precum ea şi să i se supună”; „cunoaşterea este viaţa întoarsă împotriva vieţii, viaţa care incizează viaţa”. *Ultimul papă* îşi percepe existenţa ca pe o slujbă, „el reprezintă produsul culturii ca religie”; el „a văzut neantul, întregul nihilism negativ şi înlocuirea lui Dumnezeu cu omul”. *Cerşetorul de bunăvoie* „a străbătut întreaga specie umană, de la bogaţi până la săraci. Caută «împărăţia cerurilor» şi «fericirea pe pământ» ca o răsplată, dar şi ca un produs al activităţii umane, generice şi culturale”, intenţionând „să afle cui îi revenea această împărăţie şi cine reprezenta această

activitate”. *Umbra* „este călătorul însuşi, activitatea generică însăşi, cultura şi mişcarea ei”. Dată fiind complexitatea acestor personaje generice, pare că „omul superior s-ar împărţi în două specii”, însă fiecare dintre eurile/ personajele din care este alcătuit „sunt în acelaşi timp reprezentanţi ai forţelor reactive şi ai triumfului lor, şi reprezentanţi ai activităţii generice şi ai produsului ei”, Deleuze îndemnându-ne să ţinem cont de „acest dublu aspect dacă vrem să înţelegem de ce Zarathustra îl tratează în două moduri pe omul superior” şi anume „când ca pe duşmanul care nu se dă înapoi de la nici o capcană, de la nici o ticăloşie pentru a-l abate pe Zarathustra de la drumul său; când ca pe un oaspete, şi aproape ca pe un tovarăş care se lansează într-o întreprindere apropiată de cea a lui Zarathustra”.

La o analiză atentă, lipsită de orice fărâmă de grabă, superficialitate, la o analiză calmă, deschisă surprizei, imprevizibilului – deci, exactă şi neînfricată în faţa esenţelor – vom depista nu puţine dintre trăsăturile generice ale acestor euri/ personaje zarathustriene valabile – surprinzător şi firesc, în egală măsură, pentru un feroce iubitor al lui Nietzsche şi Dostoievski, fraţi de sânge ai spiritului! – şi în cazul Rogulski, aşa cum vom găsi în ţesătura contradicţiilor rogulskiene, în germene, calităţile omului superior ce vor deveni – după îndepărtarea, trecerea în umbră a măştilor sale – pregnante, definitorii, evidente; *primul* Rogulski e profesorul ratat, tembel, neglijent etc., *cerşetorul de bunăvoie, omul cel mai respingător, ultimul papă,* „demonul melancoliei”, limbutul ahtiat de abordarea unor teme ca, de pildă, moralitatea/ amoralitatea, libertatea, credinţa, afemeiatul de duzină etc. ce convieţuieşte cu *celălalt* Rogulski, cel (să-i zicem, aşa cum se cade, aşa cum se impune!) *superior*, umbră şi călător deopotrivă, pescar de oameni, vrăjitor, un purtător de mister negru, un agresiv candid, un ins puternic, ahtiat şi intimidat, în egală măsură, de propria forţă, locuitor plenar al unei lumi superioare, un înfometat de singurătate (adică de geniul de a fi, în reculegere), constructor al propriului destin, care sfidează contemporaneitatea ce se închină altor zei, altor reguli; Rogulski – omul superior – e întârziat, din instinct, din geniu, în veşnica pubertate, reiterată la nesfârşit până la cea *din urmă moarte,* este un individ tembel, flămând de nemurire (tocmai d´aia îi place Unamuno!), întruchipare a legii, a onoarei, a demnităţii, un agent şi un trubadur metafizic al viului – cele două euri puternice

(vechiul eu şi, celălalt, mereu noul eu) se află într-o continuă luptă prin ele însele, pentru ele, pentru supremaţie, recunoscându-se în sens hegelian, încăierându-se iar şi iar, lansându-se în bătălii ontice, scopul cărora este salvgardarea viului, depăşirea de sine. Această bătălie ontologică între *două euri definitorii* (în fapt, multiplele personaje zarathustriene) este cu atât mai sugestivă, ba chiar fascinantă, cu cât se desfăşoară în simetrie, la un alt nivel, se înţelege (Rogulski e vechi în… meseria viului, e incomparabil mai exersat, mai practic, viul îi este familiar, e o planetă lăuntrică cucerită şi pierdută de nu puţine ori; e pescar de oameni prin vocaţie, ceea ce nu-l împiedică să se pescuiască pe sine însuşi, în vreme ce vânează alţi oameni, vânătoarea de sine fiind, poate, la fel de captivantă!), cu lupta interioară dată între *cele două Tonia*: burgheza de altă dată, mamă a doi copii, soţia exemplară, „îngrozitor de bine-crescută”, femeia de lume, încorsetată prin sânge în tabieturi, reguli, prescripţii burgheze, şi noua Tonia, *porumbiţa* înspăimântată de ceea ce i se întâmplă, femeia în care *re*naşte feminitatea, personalitatea care se hrăneşte din propria copilărie revivifiată, din indicibila candoare readusă la viaţă; *fata* ce descoperă prin ochii femeii mature că alături, nu departe, în vecinătatea fierbinte există *o altă viaţă*, mai adevărată, mai profundă, mai brutală prin cantitatea de mister conţinută, există *viul* care mişcă în ea, promisiunea existenţei acestuia creându-i instinctiva nevoie de Rogulski, iar nevoia de *celălalt* este amestecată când cu repulsia faţă de el, când cu dispreţul, sarcasmul, şi iarăşi şi iarăşi, spaima, groaza, sfiala de fată de şaisprezece ani, ce are un câine pentru care fură, de sărbători, prăjituri de la frigo, şi, iar şi iar, dispreţul, spaima, frica bestială de a pierde ceea ce are… câştigând, în schimb, valoarea situată de ratatul profesor, de pescarul de oameni, deasupra tuturor valorilor: feminitatea, iar prin intermediul ei: *viul*. De bună seamă, Tonia se dedublează, iar pe măsură ce lucrarea rogulskiană îşi valorifică subteranele, ia, haleşte fiinţă din nefiinţa Toniei, pe măsură ce Rogulski *ştie, vede* ce se întâmplă în forul lăuntric al „porumbiţei”, el, pescarul, trubadurul, devine din ce în ce mai distrat, are alunecarea aia michelangelească de tors, privirea tot mai laterală, Tonia, Tonia în schimb, furioasă şi atentă, veveriţă perspicace, continuă să se dedubleze, urmărind stupefiată, mişcată, urnită din *vechiul eu,* spectacolul naşterii feminităţii, nevoia de jerpelitul Rogulski, care, perspicace, fuge în diversiunea numită Rusul; ivirea *celuilalt eu* este, de la un punct încolo, atât de evidentă,

încât femeia are senzaţia vecinătăţii unei oglinzi ubicue, vii, în care – precum în cazul lui Peciorin – reflectându-se, ea însăşi este judecată, măsurată, trecută prin sita introspecţiilor, i se dezorganizează întreaga existenţă, i se clatină din temelii străvechea fire; şi toate acestea pentru ce?, în numele cui?, în ce scop? Spaima se întronează, domină, îi scutură pomul fiinţei din rădăcini, nepromiţându-i, în schimb, decât nişte vagi presimţiri, bănuiala unei alte existenţe, otrava, mierea-i eretică, întunericul, bogăţia, măreţia ei, toate laolaltă, fireşte, necunoscute: „Pe noi ne sperie numai misterul, noul, cel care ne va distruge, cel care va dezorganiza ceea ce fusesem odată, vii şi armonioşi, în numele unei existenţe viitoare, problematice, întunecate, capricioase, neasemănătoare defel”, însă pentru a continua să fii, să fii *viu,* să rămâi tânăr, trebuie să cutremuri organizarea lăuntrică de altădată, eşti obligat să distrugi lucrurile care te înnămoleau în nefiinţă: „Cine vrea să rămână tânăr, trebuie să moară devreme, cine vrea să continue să meargă, trebuie să-şi strice echilibrul statuii, care e orice nemişcare frumoasă, orice contemplare”. Şi încă o dată, distinct, mai total, mai profund, mai scrâşnit şi mai suav totodată, pentru a împinge spre efigie vechile trăsături, îngheţându-le acolo, uitându-le, ucigându-le, puţin câte puţin: „Cine vrea să meargă, să înainteze, să fie viu, cine *trebuie* să fie viu, trebuie să-şi părăsească (cu un uşor, neauzit oftat, suspin) echilibrul, frumoasa privelişte atât de greu câştigată şi care părea că îi fusese dăruită pentru totdeauna”. Reflexul de a-şi fixa în efigie limitele, ucigându-le astfel, îl vor căpăta, generic – cu inerente deosebiri – în afară de Tonia, şi Castor Ionescu şi Grobei Traian Liviu, într-o măsură anume şi Paul Sucuturdean şi teoreticiana *celuilalt versant,* Alexandra Pavlovici, precum şi alte personaje situate de noi în tribul castorilor (Hans Castorp, Joseph Knecht, de pildă) – eroi care renunţă la tot ce era stabilit întrucâtva o dată pentru totdeauna, care şi-au construit o imagine, o poziţie socială, în anumite cazuri, o familie, au serviciu, dacă nu serviciu, o ocupaţie onorabilă, şi deodată – ca Ivan Ilici, după căzătura aparent inofensivă! – în urma (simplificăm, fără îndoială, lucrurile) unui *declic* sugerat, jucat, descris în scena romanescă, în subteranele fiinţei, se întâmplă *ceva*, uneori-adeseori, straniu, special, ieşit din comun, abia sesizabil, abia observabil, pentru ca totul să fie aşezat, încet-încet, sub semnul *tabula rasa*, şi fiecare dintre aceşti castori, muncitori, salahori în catacombele viului, fără să ştie, în primii timpi,

din ce motive, pentru ce, în ce scop, să constate că realitatea deviază, ei înşişi se redescoperă sub semnul unei *angulaţii diferite,* fixează în efigie tot ce consideră a fi un balast în noua întreprindere şi purced insistent, tiranic, spre altceva: un nou eu, în suburbiile căruia muncesc din greu, asudând, o viaţă întunecată, minată de veninul necunoscutului, a imprevizibilului, o viaţă vie, cu care vor trebui să se obişnuiască în sensul bun al cuvântului, pentru care se vor vedea puşi în situaţia – viul nefiind dat o dată pentru totdeauna! – de a lupta, de a muri încă şi încă şi încă o dată, pentru a *rămâne vii,* pentru a întârzia în fiinţă, sporindu-şi astfel viul: „Noi trebuie să mergem încruntaţi, harnici, asudând, cu dinţii strânşi şi cu imaginaţia strâns ţinută în chingi, de parcă am fi siguri de o nouă victorie, de un nou popas, privelişte, contemplare. De parcă am fi siguri, de parcă *cineva* ne-ar fi promis-o lămurit, sau măcar ar fi adus vorba de ea, de parcă am avea cu ceva «la mână» nefiinţa, aerul enorm şi nevăzut căruia îi spunem fatalitate". Într-adevăr, târziu, târziu de tot, adică exact la timpul potrivit, fiecare dintre castorii noştri descoperă mirabila privelişte, fiecare dintre ei, aleşii, poate contempla în voie de acolo, de sus, de pe platou, *noua viaţă*, victoria promisă de *cineva*, fără să auzim distinct acea promisiune, viul gâlgâind înlăuntru, revărsându-se, nietzschean, într-o Mare Amiază a fiinţei atotputernice, care se va regăsi, iar şi iar, pregătită, să o ia de la capăt, să se reîntoarcă aceeaşi şi pururi alta, la sine însăşi, glorificând viul, fiinţa, împlinirea prin eterna depăşire a omului din tine, devenirea a ceea ce eşti în esenţe.

Foamea de viu a personajelor brebaniene (Rogulski, Minda, Marchievici, Grobei, Castor) trimite la realitatea *foamei de mit*; da, la Breban viul, prin tensiune, prin faptul că este abordat, amuşinat, conceptualizat, definit, descris din mai multe unghiuri posibile, devine, se transformă în mit, alături de mitul donjuanesc, alături de mitul politicului perceput în simetrie cu seducţia erotică, şi poate deasupra acestora; romancierul susţine că mitul este *o realitate deviată,* iar devierea, în plan romanesc, este realizată prin situarea/ menţinerea neobişnuitului, a atipicului, la o anumită tensiune, ajunsă în vârful ei, dacă, evident, este acceptabilă o asemenea definiţie, şi noi credem că, în esenţă, este. Mitul, aşadar, constituie o *realitate deviată*, viul aşijderi, iar accederea spre gradul acesta de realitate presupune, impune, dictează imperios existenţa vocaţiei, a unei *vocaţii puternice*, urmate, construite ceas de ceas, clipă de clipă, a

unei vocaţii edificate precum destinul, asemănat de un Nietzsche, spuneam, cu boala – o altă temă majoră prezentă în unele romane brebaniene, boala fiind tratată, mai pretutindeni, la modul atipic, nietzschean/ dostoievskian/ proustian, ca pretext de lectură de sine, de ghemuire în scoica eului, de strunjire, de fixare pe şina proprie, de harnică suferinţă mereu binevenită, aşteptată, sub ochiul dilatat, cosmic, ubicuu al divinităţii, al zeilor obscuri, prezenţi, tiranici, gravi, rude directe cu puterile străine şi familiare, în egală măsură, care ajung să-ţi dicteze, formându-ţi din umbra lor luminoasă, călătoare, Destinul.

Mitul viului ca *realitate deviată*

Realitatea deviată

Prin Rogulski, Alexandru K., Paul Sucuturdean, Castor Ionescu, E.B., Marchievici, Herrgoth, Mârzea, precum şi prin alte personaje, Nicolae Breban face un elogiu al Viului, o „laudă a fiinţei, a viului", cum îşi intitula Friedrich Nietzsche un poem, realizând „o punere în valoare prin contrast a miracolului viului [...]. A excepţionalităţii sale, o «performanţă» a zeilor, o creaţie a lui Zeus prin care se recreează pe sine, cum ne-nvaţă tata Hegel". (N. Breban, *Sensul vieţii · Memorii III*) Performanţa, în această ordine de idei, devine pregnantă şi prin contrastul personajelor menţionate mai sus – eroi ce sunt/ devin *purtători, agenţi şi constructori ai viului* – cu alte personaje, potenţiale purtătoare ale viului, în forul lăuntric al cărora acesta, viul adică, în primii timpi romaneşti, este o substanţă inertă, în adormire (Tonia, Veronica, Florica, Alberta, Dumitraşcu etc.), pentru ca ulterior să fie îmboldit, trezit, bruscat, violentat, transformat substanţial, procesul respectiv fiind zugrăvit, descris din interior, cu o ştiinţă rară, copleşitor-edificatoare, a detaliului psihologic, denotând o îndelungată comunicare cu sine însuşi, dar şi vecinătatea vie, bogată, cu un caracter luxuriant, debordând de

singurătate, a excepţionalului; căci viul renaşte în fiecare, de bună seamă, în mod diferit, şi vieţuieşte, sporeşte, scade aşijderi, deşi poate fi recunoscut, spuneam, exclusiv de *cineva* la fel de viu, de cineva *asemănător*: „Orice om viu ne este asemănător"; puţine lucruri sunt trăite, simţite la fel de intens cum e percepută, visată, descrisă, suportată proximitatea viului; „rostul nostru ascuns, afirmă romancierul Breban, tăcutul nostru eroism, al celor care «creăm din nimic!», este acela de *a suporta* ceea ce, în fulgerări ciudate, scurte, uneori teribile, întrevedem din uriaşul mister, fenomen, uragan, ce se cheamă *viaţă*!… Sau *fiinţă*!" Ei bine, nu puţine dintre personajele brebaniene sunt mânate de dorinţa ascuţită, suferindă, înfiptă în ei – ca o aşchie în meninge, ca o aşchie în centrul fiinţei – de a fi vii, cu orice preţ, împotriva lor înşile, împotriva tuturora, şi această dorinţă iraţională, transformată în ceva real – mai real decât nu puţine lucruri – este, devine „palpabilă", existentă până la tiranie, până la sânge, încât ele, personajele, se transformă în altceva, se autodepăşesc, delimitându-se prin aceasta de tot ce le atinge, tot ce le înconjoară; trăind în realitatea aşa cum e (mă rog, e un fel de a spune!; Jung dacă ar fi citit – să admitem, să ne jucăm un pic – aceste rânduri, ar fi sărit imediat cu întrebarea: care realitate?), ele, personajele, de fapt, există într-o *realitate* net diferită*,* aceasta fiind pur şi simplu suportată, întrucât nu excludem că *şi ea,* câteodată, face posibilă realitatea superioară, realitatea de gradul unu (*viul*). În această ordine de idei, credem că este util, mai exact, pertinent, să apelăm la un pasaj elocvent, sugestiv, din una dintre capodoperele kierkegaardiene, cu atât mai mult cu cât nu puţini dintre supra-eroii brebanieni, spicuiţi din drojdia oamenilor de prisos ori a celor făcând parte din media statistică, din aşa-zisul mijloc de aur, sunt cioplіţi din trunchiul seducătorilor: „Înapoia lumii în care trăim, departe, se găseşte o *altă lume*; raportul lor reciproc seamănă cu cel care există între două scene de teatru situate una în spatele celeilalte. Printr-o perdea subţire de voal se vede *o lume parcă de voal, mai uşoară, mai eterată, de o altă natură decât lumea reală.* Mulţi dintre oamenii care se plimbă în carne şi oase în lumea reală aparţin de fapt lumii de voal". (s.n.) Supra-eroii, oamenii superiori din romanele brebaniene – fie că sunt formaţi şi se formează în continuare, ascunşi sub diferite măşti, una mai tentantă decât alta (Rogulski), fie că devin superiori după rătăciri şi obositoare odisee edificatoare ale (re)găsirii de sine (Castor Ionescu, Grobei), fie că ne apar din start aşa cum sunt,

mişcările, scenele epice neavând decât rolul să-i pună în valoare (Herrgoth, Marchievici, Mârzea) – supra-eroii brebanieni, aşadar, fac parte din kierkegaardiana „lume de o altă natură" şi exact ca în cazul eroului central al *Jurnalului seducătorului,* ei aproape că se pierd, „dispar" din realitate, încetul cu încetul – detaliu semnificativ taxat de existenţialistul Sören Kierkegaard drept „un lucru sănătos sau unul morbid". Aidoma protagonistului jurnalului kierkegaardian, aceşti eroi ieşiţi de sub pana autorului *Animalelor bolnave,* unii dintre ei, au o conotaţie niţel morbidă; nu califica oare Novalis – într-un vers iubit de noi şi de Heidegger, citat şi cu alte prilejuri – lucrurile în devenire ca fiind bolnave? Kierkegaard, acest etern logodnic neîmplinit, ratat şi genial, vede caracterul morbid al personajului său în faptul că *„el nu aparţinea realităţii*, deşi avea mult de-a face cu ea. Plutea pe deasupra ei, şi chiar când i se abandona în mod absolut *era departe de ea*", mecanismul ce-l ţinea departe de realitatea propriu-zisă fiind, desigur, extrem de complicat, întrucât „nu binele îl îndepărta şi, în fond, nici răul", iar eroul, veşnicul logodnic „nu sucomba sub povara realităţii, nefiind totuşi atât de slab încât să n-o poată suporta; dimpotrivă, era prea puternic, dar *această putere era la el boală*". (s.n.) Însă, spre deosebire de pierdutul erou kierkegaardian, personajele brebaniene, cele bolnave de *viu*, totuşi, nu locuiesc într-o realitate eminamente „mai uşoară, mai eterată" (deşi aceste atribute nu-i lipsesc cu desăvârşire!); supralumea construită de autorul *Buneivestiri,* situată, ca şi cea kierkegaardiană, dincolo de bine şi de rău, este dură, aspră, brutală, neiertătoare, întunecată, „mai enormă şi mai simplă" (Breban), mai profundă şi mai vie, reală şi sublimă, plină de graţie, nimbată, revivifiată de candoare, în comparaţie cu realitatea, să-i spunem, cotidiană, cea de gradul al doilea, *realitatea secundă*. Supralumea brebaniană seamănă întrucâtva cu cea nietzscheană şi este formată pe temeiurile *voinţei de putere*; este o lume identificată, subjugată devenirii, strunjirii de sine; devenirea, în viziunea pustnicului de la Sils-Maria „nu cunoaşte nici o saţietate, nici un dezgust, nici oboseală – această lume dionisiacă ce este a mea, aceea a *eternei creaţii de sine*, a *eternei distrugeri de sine*, această *lume misterioasă de voluptăţi duble*, această lume a mea ca «dincolo de bun şi rău» fără finalitate, dacă nu cumva există o finalitate în şansa cercului, fără a voi, dacă nu cumva un inel poate avea bunăvoinţă faţă de sine însuşi". (s.n.) Această lume e percepută ca „o masă enormă de forţă

fără început şi sfârşit, o masă de forţă solidă ca bronzul, care nu devine nici mai mare nici mai mică, ce nu se epuizează, ci doar se modifică, [...] o mare care se metamorfozează veşnic, care în sursa ei eternă revine cu ani de uriaşă reîntoarcere, cu un flux şi reflux al structurilor sale, alungând pe cele mai simple pentru cele mai complexe, ceea ce este mai imobil, mai rigid, mai rece pentru ceea ce este mai ardent, mai sălbatic, ceea ce în punctul cel mai înalt se contrazice pe sine însuşi, şi apoi din nou revenind de la abundent la simplu, de la jocul contradicţiilor la plăcerea acordului, zicându-şi Da sieşi, până la egalizarea căilor şi anilor săi, binecuvântându-se ea însăşi drept ceea ce nu poate decât să revină veşnic". (*Aşa grăit-a Zarathustra*) În acest pasaj – un citat inevitabil întins, elocvent – cărturarul şi traducătorul Şt. Augustin Doinaş vede corelaţia între voinţa de putere şi eterna reîntoarcere a aceluiaşi la sine însuşi, vârful în care cele două constante teme majore ale sistemului filosofic nietzschean îşi dau întâlnire, identificându-se, de fapt revărsându-se una în alta, ca două fluvii ce adastă cotitura în care să se contopească, păstrându-şi, cu toate acestea, individualitatea formatoare, caracteristicile definitorii; cele două motive obsesive nietzscheene devin, aşadar, un întreg, un *organism complicat, o lume superioară* ce implică alte reîntoarceri la epicentrul său încărcat de semnificaţii, conotaţii – sursă a posibilelor învăţăminte – dând astfel un nou pinten cizelării de sine, muncilor de autostrunjire! Odiseele formării de sine sunt, de altminteri, descrise şi în cazul hermannhesseanului Joseph Knecht (*Jocul cu mărgele de sticlă*), şi în cel al lui Iosif (*Iosif şi fraţii săi*), epopeea de inspiraţie biblică fiind de fapt o strălucit-ironică poveste a cunoaşterii de sine a unui ales, un superior travaliu de a deveni un om mare „într-un contact de cunoaştere intimă cu măreţia. Iată o distracţie – susţine Thomas Mann, arborându-şi masca unui *magister ludi* – de o viaţă, care e şi *o înălţare şi o potenţare a vieţii*, dacă vrem, în orice caz însă ceva ce ţine *de viaţă şi subiect*, şi mă feresc să iau teribil de în serios tot ce iese din asta pe plan obiectiv." (s.n.) Autorul *Muntelui vrăjit* se preface, aşadar, că nu ia în serios această *distracţie de o viaţă,* care e concomitent *„o înălţare şi o potenţare a vieţii*", adică un elogiu al viului, fiindcă prin abordarea acestei teme e perfect conştient de faptul că intră, ca şi Dostoievski, ca şi Breban, pe un teren ontic al imposibilului, al inexprimabilului. E suficient, în această ordine de idei, să tragem cu ochiul la un Heidegger, de pildă, care susţinea

categoric, netranşant şi exact, că „fiinţa nu poate fi rostită", şi, prin urmare, mai exact, exprimată!, deşi el însuşi se încăpăţâna să calce pe insulele imposibilităţii de a exprima inexprimabilul.

…Rogulski nu-şi află, nici pe departe probabil, un sprijin în realitate, în aşa-zisa realitate (folosită eventual ca un fel de cârjă, ca un soi de pistă pregătitoare pentru *re*lansarea în *cealaltă realitate*!), având, în schimb, nevoie de Tonia, pentru a o crea, creându-se, strunjindu-se astfel pe el însuşi; sau, cine ştie?, poate anarhistul nostru contradictoriu are nevoie de Tonia ca să se vindece pe sine însuşi prin ea (să se vindece de el însuşi? de *foamea lui de fiinţă*, *de viu*?); cert este că acest supraom, acest suprapersonaj, dacă simte nevoia de vindecare şi încearcă să se trateze, obţine efectul exact invers: nu se vindecă nicidecum nici de sine însuşi, nici de tabieturile, obiceiurile, ticurile, teoriile sale ciudate de sorginte donquijotescă, circumscrise unei *lumi diferite*, dimpotrivă: o molipseşte şi pe Tonia, iar enorma-i boală (citeşte: foame de viu, foame de fiinţă) se accentuează, se acutizează cu asupra de măsură! Se întâmplă întrucâtva ca în cazul lui Ivan Karamazov. În scena care pregăteşte Poemul Marelui Inchizitor, fixându-l pe fratele-său, transparentul, isusiacul Alioşa, cu ochi curaţi, având un zâmbet stupefiant pentru firea sa, ca de copil, pe chip, îndrăcit-genialoidul Ivan Karamazov, exclamă la un moment dat: „Prin tine aş fi vrut de mine să mă vindec." (!) Pentru ca de îndată, pe neaşteptate, anarhicul relaxat Ivan să schimbe subiectul, ca şi când acea aserţiune-cheie – fundamental diferită de osia sa ontică – i-ar fi scăpat… din greşeală, dintr-o iute regretată stângăcie, gafă, ca şi când Ivan, deodată, a reintrat în pielea eului său profund, scorţos, duplicitar, incomod, demonic – măşti, feţe care nu exclud masca personajului înduioşat, tânjind să se vindece de el însuşi prin fratele său. Să se vindece prin intermediul lui Alioşa Karamazov – iată încă un pretext de a plonja în abisurile descrise de Dostoievski! – adică, da-da, să acceadă la mântuire! Dacă ne întoarcem la lupul nostru obsedat de „realitatea mântuită", şi aşezăm scena dostoievskiană şi cea brebaniană (poemul adresat lui Cici) faţă în faţă, avem şansa de a vedea cum se întâlnesc doi scriitori, foarte diferiţi, înrudiţi însă în esenţă, pe istmul de sorginte creştină, numit probabil nu tocmai reuşit: foamea de mântuire, reprimată fulgerător în cazul lui Ivan Karamazov, dorită,

abia exprimată în cazul lui Nicolae Rogulski, căile de accedere spre ceea ce se numeşte în limbajul Sfintei Scripturi „mântuire” fiind, în viziunea celor doi scriitori (rude de spirit, în esenţe, nebănuit de apropiate!), fireşte, diferite.

La Breban – aici stă sublim generosul „rău” situat dincolo de bine şi de rău – personajele superioare se creează, se depăşesc, câteodată, prin *cineva* – pentru că au intens morbida nevoie de un însoţitor care să le populeze superioara lume singuratică, un însoţitor care devine, firesc, în timp, ucenic, mesager şi promotor al lumii aceleia – depăşindu-se în acelaşi timp şi creându-se prin ei înşişi, amoralii, care de la un punct încolo, în lumea lor de gheaţă, sunt morali, profund morali. Astfel, Tonia e creată, spuneam, de Rogulski, ratatul profesor de istorie, creându-se, strunjindu-se prin ea; redându-i, incitându-i feminitatea, lupul nătâng şi genial îşi redă, iar şi iar, masculinitatea, creând-o, făcând-o şi pe Tonia să devină ea însăşi. Aici stă diferenţa dintre seducătorul kierkegaardian şi cel brebanian. A fi, a fi viu presupune, printr-un efort zeiesc, a molipsi pe *celălalt* de o dorinţă, calitate similară, a te depăşi, viul nefiind un scop, să zicem, în sine, ci o treaptă conducătoare spre altceva. Astfel, eroii fie că se înstrăinează tot mai mult de lumea aşa cum e, redescoperind *vechea şi mereu noua* lume care le revine (realitatea de gradul unu, Viul), fie că, reapropiindu-se de mundan, de realitate, şi fiind totodată gazda *unei alte lumi, re*creează *realitatea secundă*; inevitabil purtaţi de alte forţe, în esenţă, necunoscute, ei de fapt locuiesc tot timpul, ceas de ceas, într-o *lume a lor*, în acea lume care e şi, dar nu numai kierkegaardiană: „O *lume parcă de voal, mai uşoară, mai eterată, de o altă natură decât lumea reală*” şi totuşi cu totul alta. (S. Kierkegaard) O lume care, insistăm, e altceva decât lumea înconjurătoare, perfect familiară de pildă unui Rogulski, mai puţin însă subteranistului dostoievskian, oprit la jumătatea drumului şi considerând că, spuneam şi altedăţi, doi ori doi nu este egal cu patru, ceea ce semnifică următorul lucru: realitatea nu este exclusiv ceea ce pare a fi. Dacă însă subteranistul se înnămoleşte în această constatare derutantă, care îl aduce, prin conţinutul ei, în esenţe, inaccesibil lui, la ipostaza de „muiere isterică” rostogolită în frământări, dibuiri, hrănindu-se din paradoxuri, dacă gânditorul instalat în subterana din cel mai abstract oraş al Europei, Sankt Petersburg, nu ştie gustul, culoarea, aspectul, peisajul *celeilalte realităţi,* poticnindu-se în lipsa sa de credinţă, într-o continuă

jubilaţie a contrariilor înverşunate şi rămânând, în fond, în pielea unui singur personaj (*Omul cel mai respingător*) din cele câteva care îl alcătuiesc pe Zarathustra (*Vrăjitorul, Prezicătorul, Cei doi regi* etc.), deci, reducând multiplele voci ale omului superior la una singură, e adevărat, nelipsită de farmec, Nicolae Rogulski este, în schimb, un chiriaş permanent al *lumii deviate*, ca şi eroul kierkegaardian; doar că, spre deosebire de cel din urmă, care vedea lumea *aceea* „parcă de voal, mai uşoară, mai eterată, de o altă natură decât lumea reală”, profesorul nostru ratat, din motive precise, teoretizate pe îndelete, o percepe, spuneam, un pic diferit. E simptomatică, în această ordine de idei, scena în care domnul profesor creează un poem destinat iubitei sale pasagere, Cecilia/ Cici, frumoasa, metalica, inteligenta femeie îmbrâncită în imperiul viului, care e de părerea că amantul ei, un instinctiv pursânge, se desprinde de „turma umană” prin firea socratică, profund neliberă în sensul dat acestei noţiuni de filosoful antic, subjugat demonului său căruia îi dădea, în orice circumstanţe, ascultare: „El [Rogulski – n.n.] trăieşte după un instinct al său, interior, căruia i se supune aproape zilnic, în sensul acesta e neliber, e socratic”. Cici se declară – în timp ce îl apără pe Rogulski în faţa raţionalistului excesiv, Dan Andrei – fascinată de profesorul de istorie, la temeliile ontice ale acestui sentiment durabil stând amestecul dintre „contestarea primatului raţiunii” şi firea *învăţătorului* (în sensul biblic al cuvântului), respectiv, existenţa sa aparent dezordonată, aparent amorală, de huligan sentimental, de ogar deşucheat ce dă buzna în casele celor *comme il faut,* căci dincolo de firea asta contemplată la primul nivel, la suprafaţa dichisită nietzschean cu multiple măşti a acestui mare jucător, animal de rasă, imens peşte, pescar de oameni, apostol al iubirii, descoperi altceva, o lume în esenţe, spuneam, diferită, având repere, valori substanţial diferite: „În adânc, acolo unde am pătruns eu, spune Cici, se *întinde un platou sclipitor de gheaţă, ferm şi previzibil până la monotonie.* […] Acum întrevăd adâncimea ideilor sale, oricum, enormul eforturilor sale *de a privi acolo unde nu e de bonton să priveşti.*” Şi unde, e adevărat – susţine frumoasa femeie smulsă din mediocritate de puternicul Rogulski, mai exact, de omul superior ce stă în coconul fiinţei acestui enorm peşte uman – se poate ajunge în urma unui travaliu uriaş, fantastic, ce presupune candoare, suferinţă, „capacitatea de umilinţă”, „experienţa curajului”, prin detronarea inteligenţei, a raţiunii de pe altarul idolilor, prin iubirea ce

are o altă logică, şi anume logica lui „dacă o creangă se mişcă în faţa lunii, eu îl iubesc”. În consecinţa poate şi a acestei logici asumate, Cici înţelege ce se întâmplă şi cu prietena ei, Tonia, şi declară că e pregătită să-l împartă pe Rogulski, recunoscând caracterul acestuia de unicat uman, de exemplar atipic prin instinct, pulsiuni, fire, existenţă, angulaţie, prin *cantitatea de viu* asumată. Decizia de a accepta relaţia Tonia-Rogulski se alimentează copios din profunda aprehendare a mecanismului *renaşterii viului* înlăuntrul prea înnămolitei odinioară în lutul tern al vieţii, Tonia. Astfel, fermecată şi lucidă (câtă luciditate – atâta dramă!), Cici explică cum Rogulski *o scoate afară* pe Tonia *cealaltă*: „Afară! îi strigă. Ieşi… ieşi din corpul tău vechi, din frazele, din strâmta ta casă, *din moartea ta.* Ieşi, vino! Ieşi *din moartea ta, fii femeie, pentru că trebuie*! *O lege mai presus de noi doi ne porunceşte asta, s-o ascultăm*!”. (s.n.) Cici, „intelectuala, viermele de bibliotecă”, recunoaşte, din capul locului de altfel, dificultatea izbitoare de a-l descrie şi de a-l poseda pe Rogulski, ba chiar mai mult decât atât, femeia, profesoară universitară, susţine că a-i prinde firea este o întreprindere imposibilă, orice ai spune despre acest *maniac al viului*, care se înzideşte în *mitul viului*, în mitul renaşterii acestuia, este adevărat şi fals în egală măsură, amestecul de adevăr şi minciună frizând, în cazul Rogulski – „un om viu, contradictoriu” – pura calomnie, iar efortul continuu de a închide această complexă personalitate în ţarcul unor posibile tentative de definire, te va duce, fără îndoială, spre ţărmul zădărniciei, al fascinaţiei, al dorinţei de a-l urma oriunde, oricând. Căci Rogulski este *alesul* să-l îndrume pe *celălalt* spre lumea *aceea* deviată, mai reală, mai profundă, mai adevărată decât lumea din proximitatea noastră şi, spre deosebire de cea din urmă – taxată drept nimic altceva decât… fum; „în jurul meu nu văd decât fum”, susţine excedat, calm-distins profesorul – realitatea superioară fiind cea „îngheţată, realitatea mântuită”. Ipostaza de ales, de altminteri, este privită mereu, fără odihnă, într-un splendid efort cvasimetafizic, drept o servitute, o responsabilitate, ba chiar mai mult: o Vocaţie care impune, contrar aparenţelor, disciplină interioară, singurătate sălbatică, neumană, învecinată sau, mai precis, înrudită cu cea a filosofului de la Sils-Maria, un travaliu continuu de recreare, strunjire, remodelare de sine şi alte, nu puţine, lucruri, percepute în lectura nietzscheană a motivului supraomului, pururi completat, revăzut după odiseele de hermeneutizare a vieţii aşa cum

e, tratate, analizate, filtrate, în simetrie – în oglindă aproape – cu viaţa aşa cum trebuie să fie. Toate aceste întreprinderi, activităţi, incursiuni, trebuie să se desfăşoare sub semnul unei singure chemări, al comandamentului directoriu, şi anume: „Să trăieşti astfel, să acţionezi astfel ca tu şi gândul tău să puteţi deveni lege, normă a Universului!” Sau, cu vorbele celui care a locuit „un infern de nelinişti”, Auguste Strindberg, *să provoci invizibilul*; ca şi când ai fi „rechemat la viaţă”, ca să te laşi provocat de „setea de a domina, cu un scop superior”, ca şi cum „viaţa […] s-ar petrece într-o altă sferă”, unde exişti strunjit mereu de dorinţa de „a căuta mijlocul de a te modela după cei mai buni dintre muritorii păcătoşi care *visează de a deveni egali zeilor*”. Ce amestec straniu, sugestiv la extrem, între umilinţă şi superbie, între mizeria existenţei şi dorinţa cu gâtul sucit după acea *altă sferă,* unde te formezi urmându-i pe cei mai buni dintre cei buni care *„visează de a deveni egali zeilor”*! (*Inferno · Legende*)

De bună seamă, mitul viului e perceput adesea, inevitabil, din unghiuri diferite; adineauri am indicat câteva posibile, realizate, descrise de autor, prin personajele sale, cu o fervoare metafizică cvasimistică. Altundeva, bunăoară, viul e asemuit cu o ardere, cu o tensiune înaltă, menţinută în vârfurile ei indelebile. Metafora viului e descrisă aici prin efortul prinderii unei distanţe faţă de „abatorul uman sentimental”: „Ne ridicăm încet deasupra lor [a oamenilor – n.n.], astfel încât să nu mai distingem amănuntele. Un pic cam triviale. Ne ridicăm deasupra parcului, a străzilor învecinate, a oraşului. Atât de sus, încât umanitatea de jos se grupează într-un cerc din ce în ce mai mic, aproape într-un punct. Dar nu e totuşi un punct. Şi… deasupra acestui cerc, cu o rază atât de mică, pluteşte un fel de nor magnetic, aproape vizibil: vaporii tensiunii celor de jos. O tensiune în care s-au topit multe valori: moralitate şi libertate, istorie, politică, destin, ratare şi realizare, feudal şi burghez. Tensiunea însă subzistă şi, ciudat, moralitatea devine tensiunea. *Febra, febra umană. Arderea aceea fără flacără care consumă însă şi creează dislocări.* Un fel de ardere în sine, o ardere pentru ardere. Are ea alt scop?! Noi, cei din acest secol, am încetat să credem în ardere ca purificare, ca purgare a unui păcat originar sau a unei vieţi anterioare impure”. Autorul, Breban, intrat el însuşi, de astă dată, în scena epică, se întreabă, definind tensiunea drept „o cădere între doi poli cu încărcătură electrică diferită”, care sunt polii lui Cici şi ai Toniei, ai

bărbaţilor lor legitimi, cuplurile formate de cele două femei fiind prin excelenţă inegale, ca majoritatea cuplurilor, de altfel. Ciudăţenia e că puţini oameni se iscodesc, se interesează apropo de asemenea lucruri, deşi… „ceva «cade» în ei, de la un nivel la altul, trecând prin trupul lor şi creând o vibraţie, o «mişcare», o «undă electrică» şi trăiesc în ea, în această undă, dar se întreabă prea puţin despre originea ei şi şi mai puţin despre «scopul» ei. *Unii vibrează mai puternic, alţii mai slab, alţii sunt distruşi de puterea vibraţiei, la alţii, curios, vibraţia aceasta nu e continuă,* sau e de intensitate discontinuă. Aceste vibraţii diferite se numesc viaţă. Viaţa umană”. (s.n.) Această vibraţie – metaforă prin intermediul căreia se exprimă viul – constituie în viziunea autorului *Buneivestiri* „sângele existenţei noastre colective, e reziduul agitaţiei noastre infernale, căreia i se spune suferinţă, luptă, victorie, eşec, resemnare, moarte”. Această vibraţie e produsă în forul lăuntric al Toniei, firesc, de către inegalul, contradictoriul Rogulski, necesarul, *aducătorul de viaţa* fără de care nu se poate înainta, insul dezordonat care e atât de puternic în vulnerabilitatea sa, încât nu poate fi distrus „pentru că asculta de alte legi, venea din altă lume”; el, demolatorul tradiţiei, cel ce sfidează morala, bunul-simţ, îmboldeşte nestingherit în direcţia eruperii viul aflat în germene în „micuţa” Tonia şi o face, în consecinţă, de nerecunoscut. Mecanismele iscării viului înlăuntrul Toniei sunt puse, deci, în funcţiune, le vedem din interior odată cu romancierul; contemplăm lenta şi decisa dedublare a Toniei (de aici, metafora oglinzii!), transformăm în obiect de studiu (tot mai însufleţit!) această femeie odinioară cumsecade, din subteranele căreia se iveşte, timid-viclean, adolescenta de odinioară, puştoaica vie, pusă pe rele, începând să-şi pună – aidoma genialoizilor postpuberi cu un formidabil curaj moral – *probleme imposibile*. Deşi Tonia îşi ocroteşte de privirile indiscrete, iscoditoare ale celor apropiaţi, „cea de-a doua viaţă a ei, născândă”, metamorfoza, scandalos, este înregistrată de Cici (care o şi teoretizează, după cum afirmam, scrupulos, în cunoştinţă de cauză, ea însăşi fiind smulsă din inerţia mortifiantă), de propriul soţ, înaltul funcţionar, care vede că îşi pierde cealaltă jumătate, soţia, şi asistă dezarmat-înfricat la spectacolul neputinţei de a o recupera, de a o aduce înapoi, Tonia rămânând mută, curajoasă şi surdă la chemările domnului Vasiliu, ba chiar tratându-l cu dispreţ, fiindcă, vai, el, laşul, viermele burghez, hiper-adaptatul, niciodată nu va pricepe rostul, violenţa, eficienţa

uraganului declanşat în forul ei lăuntric, întrucât inginerul Vasiliu nu are organ, nici ureche, nici antene pentru imensa forţă care strigă din toate mădularele perechii sale de carne, strigă o dată şi încă şi încă o dată din turnul fiinţei ei cele mai intime: „Afară! îi strigă. Ieşi… ieşi din corpul tău vechi, din frazele, din strâmta casă, *din moartea ta.* Ieşi, vino! Ieşi din moartea ta, fii femeie, pentru că trebuie! O lege mai presus de noi doi porunceşte asta, s-o ascultăm!”

Domnul Vasiliu nu posedă nici „limbajul” specific viului. În consecinţă, el rămâne a fi inapt de a da bir cu fugiţii din moartea sa, acea moarte care îl ţine ferecat în inerţie, bun-simţ, moralitate, laşitate etc., adică în lumea normală, firească, a celorlalţi. Tonia însă e deja cu un picior înfipt în *realitatea cealaltă,* familiară unui Rogulski, unei Cici, o lume în care e regăsit instinctul, înaltele valori spirituale, o lume mântuită, îngheţată în alte rigori, legi, locuitorii căreia tind să devină, hegelian (ba unii dintre ei au şi devenit), ei înşişi, legea. În toată această istorie a metamorfozei Toniei, profesorul de istorie ratat are un rol „cu mult mai umil, el e un fel de zeu, de ferment”, catalizatorul transformării în care importantă cu adevărat devine Tonia însăşi, eul ei, viul dinlăuntrul său, întrucât, dincolo de lumea aparentă, dincolo de toate şi de tot, pentru burgheza de acum un an, în urma unui pelerinaj ontic, în urma bubuiturilor, bruscărilor, violenţelor ontologice, iată, „totul vine dinlăuntru, e ceva care s-a copt în linişte şi acum vrea să iasă”. E lumea nouă, e feminitatea ei, adăstate cu sufletul la gură de Rogulski, aşteptate atât de mult, atât de intens, inuman de intens, încât în scena finală, când Tonia îi oferă lui Rogulski trupul ei… zeul, fascinat de propria creaţie (viul iscat în forul lăuntric al Toniei), îl respinge, dispreţuindu-l aproape! – un viu argument în favoarea lui Rogulski, în favoarea primatului instinctului de creator asupra celui de ins avid, cu orice preţ, să posede ceea ce a creat. Dislocarea produsă înlăuntrul Toniei devine o victorie a lui Rogulski, în primul rând, şi tot în primul rând, o jubilaţie a Toniei, o înfrângere repurtată asupra morţii rapace, folosită ca instrument, o jubilaţie a viului, a feminităţii, a zeităţii viului instalate în Tonia, dictându-i să asculte de alte legi, căci ea însăşi a devenit, firesc, ceea ce era fără să ştie: *legea*. A devenit însă şi *un agent al viului*. Ea însăşi s-a transformat într-un trubadur metafizic al viului. Într-un locuitor al *celuilalt versant* – o altă metaforă a viului – despre care tot perorează genialoida studentă Alexandra Pavlovici (*Drumul la zid*), anunţând astfel, cu câteva sute

de pagini înainte, metamorfoza castorionesciană, şi pregătind totodată, în acest sens, lectorul. Astfel, toţi aceşti eroi – atât Castor, cât şi Alexandra, atât Rogulski, cât şi proaspăt îmbrâncitele în miezul viului, Tonia şi Cici, atât Doc (Minda), cât şi Grobei, defectele căruia sunt îngheţate în efigie, ca să devină altceva, şi thomasmannianul Hans Castorp, un copil răsfăţat şi teribil al veacului său, la care ne vom referi în continuare – aceste personaje, aşadar, se mişcă, sunt *mişcate* de autor în direcţia unei *realităţi deviate*, excrescenţă a unei *supra*lumi posibile, nu rareori, existente la o tensiune înaltă, percepută cu dragoste ironică, cu admiraţie întunecată, calitatea de a rămâne, în esenţe, deviată (de la normalitate, morală, spirit burghez etc.), transformând-o în *altceva*, numele acestui topos spiritual fiind, în anumite cazuri, mit. Da, un mit lecturat, depistat, hermeneutizat, crescut, format în/ din semnele *realităţii deviate.*

Tribul castorilor

Fără să bănuiască ceva ieşit din comun, fără să intuiască aventura spirituală, cu un caracter eminamente ermetic, în care se va arunca, precum şi pendulările între viaţă şi moarte de mai târziu, trăite, după îndelungi, cvasiexhaustive experienţe, Hans Castorp, brav copil al începutului de secol trecut, „un copil poznaş al vieţii” – cum l-a numit atrocele iubitor de Dostoievski, Tolstoi şi Thomas Mann, eruditul scriitor Ion Ianoşi – un individ modest de altminteri, ia drumul sanatoriului Berghof, pentru a-i face o vizită de durata a trei săptămâni bătute pe muchie vărului său, Joachim Ziemssen – cel „turnat într-o formă perfectă, ca un adevărat Apollo din Belvedere”, „pe dinăuntru […] bolnav, iar pe dinafară arde de febră din pricina bolii” – vechi pacient al celebrei instituţii de tratament, situată la o mie şase sute de metri, în inima munţilor, unde se ajungea, susţine din capul locului romancierul german, „pe un drum stâncos, sălbatic şi anevoios”, promiţându-ne de la bun început să ne istorisească de-a fir a păr povestea lui Hans Castorp, „un tânăr modest şi deopotrivă simpatic”, protagonistul unei întâmplări demne „în cel mai înalt grad de a fi relatată”, convins că „un eveniment oarecare nu se întâmplă nu importă cui”. De ce anume ni se vorbeşte chiar din primele

rânduri despre un eveniment care merită să fie relatat *în cel mai înalt grad*, un eveniment raportat la un tânăr oarecare, mediocru în cel mai bun sens al cuvântului, pentru ca imediat, în aceleaşi rânduri, să ni se aducă la cunoştinţă, în termeni ermetici, aluzivi, faptul că această poveste a unui personaj modest (ah, personajele modeste, cum ar fi, spuneam, Grobei, Castor, Rogulski, Minda, din care se iscă altceva!), provenit dintr-o veche familie burgheză, n-ar fi exclus „să aparţină în alte privinţe, şi chiar prin natura ei intimă, *mai mult sau mai puţin legendei*”? (s.n.) Nici mai mult, dar nici mai puţin; şi totul expus, contrariant, în cheie ici ludic-comică – să nu uităm că iniţial, prin scrierea *Muntelui vrăjit*, autorul intenţiona să dea o replică eminamente umoristică nuvelei *Moarte la Veneţia*!, lucrarea creată însă i-a depăşit, firesc, de departe, intenţia – colo gravă, încât lectorul neavizat este luat prin surprindere, incitat, contrariat, adică *pregătit,* înainte de a purcede la lectura propriu-zisă. Urmează, în chip firesc, avertismentul că pe lector îl aşteaptă un drum lung, sinuos, care cere timp, răbdare, căci istoria lui Hans „nu va sfârşi cât ai bate din palme”. Aşteptările junelui Hans, prins de lectura cărţii broşate *Ocean Steamships,* deviază, în timp, puţin câte puţin, încât din proiectul iniţial de a sta alături de vărul bolnav trei săptămâni, nu se alege – peste scurgerea celor trei săptămâni de vizită – decât praful şi pulberea, şederea în creierul munţilor transformându-se într-o odisee în adâncurile unei existenţe reduse la esenţe, în „şapte ani de miraculoasă detenţiune” (Ion Ianoşi), o ferecare pe orbita unui destin substanţial diferit de cel proiectat din familie (fie de bunicul său, senatorul Hans Lorenz, care se ocupă de nepotul său după moartea prematură a părinţilor, fie în familia Tienappel, care îl ia sub tutela ei după stingerea din viaţă a bunicului). Interesant e că Hans are oareşce rezerve la începutul călătoriei; nu e prea dispus să o facă, fiind un „copil răsfăţat şi plăpând”, se împotmoleşte în ezitări (ca şi Castor, ca şi Grobei de altfel), nu prea are chef „să se angajeze sufleteşte” într-un voiaj pe care, urmând sfatul medicului său, Heidekind, e pus, totuşi, în situaţia de a-l face; în consecinţă, drumul i se pare din cale afară de anevoios, aclimatizarea cu aerul tare, de munte, aşijderea, obrajii îi ard, oboseala îl toropeşte, inima îi bate adesea ca o nebună imposibil de strunit, iar vărul său care se încăpăţânează să-şi dorească în continuare o carieră de ofiţer, deşi a absolvit cu brio facultatea de drept, îi comunică un lucru izbitor şi anume că „«a te întoarce acasă în trei săptămâni» este o idee de

acolo, din vale", totul de aici încolo pentru Hans împărţindu-se în *două lumi*, cea din vale şi, respectiv, cea de aici, de sus (considerată de un Settembrini, bunăoară, „flaşnetarul" guraliv, o lume cu adevărat profundă, „o lume a adâncurilor"), cea din creierul munţilor fiind prin excelenţă stranie, profundă şi oferindu-i o *altă faţă* a existenţei, făcându-l, câteodată, să-l privească pe vărul său cumva lateral (priviri caracteristice, ţinem minte, şi lui Castor, şi lui Grobei), când acesta îi comunică faptul că aici, sus, o să-şi schimbe concepţiile, iar alte dăţi stârnindu-i râsul, ca atunci, de pildă, când, Ziemssen îi vorbeşte de bătrânul cinic, autoritatea supremă a stabilimentului, o celebritate şi, „în treacăt fie spus, un vechi membru al unei asociaţii studenţeşti şi chirurg remarcabil", Behrens cel rămas în creierul munţilor pentru a fi aproape de mormântul soţiei lui; sau ca atunci când Ziemssen îi relatează povestea asistentului Krokowski, „un tip foarte inteligent şi priceput", specialist – nici mai mult, nici mai puţin – în „disecţia sufletelor pacienţilor", care ţine conferinţe despre iubire (nefrecventate exclusiv de îndrăcitul, încăpăţânatul şi cinicul, ultraraţionalul şi uscatul Settembrini), e un pic rezervat faţă de Joachim, întrucât acest pacient nu i se prea deschide, privându-l astfel de posibilitatea de a-şi exersa vocaţia de disecător de suflete. Hans Castorp parcă nu mai este „deloc stăpân pe sine"; e cuprins de o agitaţie subtilă, pusă iniţial pe seama faptului că se află într-un loc nou, total necunoscut; stările febrile îi dau de furcă, aşa cum nu-l lasă să şomeze nici instinctul de a se adapta prin dezadaptare condiţiilor predominante în strania lume contradictorie apropiată de cer. Află că va fi cazat într-o cameră în care zilele trecute a murit o americancă; mă rog, nimic nefiresc, se bucură că salonul a fost dezinfectat, însă după aceea, când şi când, se gândeşte la micul disconfort provocat de un asemenea incident; ţigările sale preferate Maria Mancini parcă nu au gustul de altădată, îl deranjează perechea de ruşi căsătoriţi, aflaţi în camera vecină, moravurile cărora sunt destul de slobode, iar în actualitatea sa sufletească, exprimată de fiecare dată uşor diferit, revine constatarea „n-am mai auzit până acum nimic asemănător", n-am mai văzut aşa ceva, e diferit de ceea ce credeam, nu m-aş fi aşteptat etc. Adică n-a mai auzit, nici n-a văzut ca morţii, iernile, să fie transportaţi pe pârtia de bob, n-a mai auzit de specialişti în domeniul disecării sufletelor, n-a mai văzut ca cineva să fluiere cu pnemotoraxul, n-a mai văzut să existe undeva în lume cluburi ale jumătăţilor de plămân; apoi, nu-i place să fie trântite

uşile, bunăoară, de o oarecare rusoaică prost crescută – Clavdia Chauchat, unul dintre cele mai vii personaje – şi alte asemenea chestii, poposirea lui aici, sus, fiind, cu toate acestea, taxată de vărul său „drept o schimbare, o spărtură în această monotonie veşnică şi nemărginită".

Inclusiv pentru a sparge crusta monotoniei, Hans Castorp, atent, prevenitor, îi cunoaşte, rând pe rând, pe celebrul Behrens, pe asistentul Krokowski, pe inculta doamnă Stöhr, „soţia unui muzicant din Cannstatt", pe doamna Iltis, cât şi pe *Tous-les-deux,* mexicana care îşi veghează cei doi copii, iar în pauze se plimbă în faţa sanatoriului, îngânând afirmaţia – singura înţeleasă de pacienţii de la Berghof – ce i-a adus porecla. Hans, de asemenea, face cunoştinţă şi cu alte persoane caracterizate succint, nu fără oareşce talent, de Joachim Ziemssen, un pacient, de altfel, extrem de incomod, ba chiar lipsit de vocaţie, în opinia doctorului Behrens, căci este nerăbdător, dornic să înceapă instrucţiunile, să intre odată şi odată pe făgaşul carierei de militar, aşa încât nu trece o zi fără să-i întrebe pe vracii din creierul munţilor când va pleca, când va scăpa de obligaţiunile-i de pacient, însănătoşindu-se definitiv şi nemaivrând, în consecinţă, să le acorde domnilor Behrens şi Krokowski, după expresia celui dintâi, un fleac de o jumătate de an. Hans Castorp înregistrează cu un ochi scrupulos-atent tot, aproape tot ce se întâmplă sus, încearcă să observe şi să memoreze cât mai multe, umplându-şi astfel timpul, tratând remarca asistentului Krokowski conform căreia n-a prea avut norocul să cunoască oameni perfect sănătoşi „cu demnitate sfioasă" fără să tresară, însă schimbându-şi, puţin câte puţin, atitudinea. Calma-i surprindere e legată, mai degrabă, de faptul că „tovarăşii de destin" ai vărului său, deşi au trupurile măcinate de boală, nu prea se trădează, nu dau semne vădite că ar fi cu adevărat – unii dintre ei foarte grav – bolnavi; dimpotrivă, cu toţii se bucură de existenţă, de măruntele ei plăceri, părând plini de viaţă, de aşa-zisa *joie de vivre,* aşa încât la prima vedere „nu aveai deloc sentimentul că te afli într-un aşezământ plin de suferinţe", din contră, boala de plămâni le dădea un aer de inşi avizi de plăcerile existenţei, grăbiţi întrucâtva să se înfrupte din fructele păcatului şi ale poftei de a trăi. Sanatoriul constituie, de fapt, un soi de stat în stat, cu legile-i de fier respectate de pacienţi, cu prescripţiile stricte, cu regulamentul interior călcat în anumite cazuri (de domnul Albin bunăoară, cel pornit să amuze şi să înspăimânte totodată doamnele cu ieşirile-i de histrion sadea); acest

aşezământ e tratat ba ca un soi de infern fără orizont, ba ca un palat al spaimelor (Settembrini), ba ca un paradis (Hans), iar vizitatorul nostru atipic, fie direct, fie aluziv îşi exprimă, rând pe rând, nedumerirea, uimirea, stupefacţia în legătură cu tot ce-i este dat să vadă şi să audă aici. „E straniu", „e ciudat", „e nemaivăzut" sunt exclamaţii reiterate nu rareori, realitatea din creierul munţilor arătându-se, încetul cu încetul, spuneam, net diferită de cea locuită de oamenii din vale. În plus, cunoaş-terea acestei noi realităţi e strâns legată de alte câteva aspecte, şi anume, înaintea tuturor celorlalte, iscarea unei relaţii speciale între Hans şi madame Chauchat, care îi aduce aminte de *ceva* acroşant, insistent-familiar, revelat mai târziu: colegul de şcoală admirat în mod cu totul ieşit din comun, Pribislav Hippe, junele cu ochi de kirghiz atât de asemănători cu ochii doamnei Chauchat. Familiarizarea cu *noua realitate* e legată strâns în cazul lui Hans Castorp şi cu *realitatea bolii*, mai întâi a bolii celorlalţi, urmărită cu atenţie, rafinament (vezi discuţiile purtate în această ordine de idei cu Lodovico Settembrini sau, mai târziu, cu Leo Naphta), iar pe urmă a bolii sale începute cu un inofensiv guturai ce-i urcă temperatura. Vecinătatea bolii, universul terifiant al bolii, naşterea sentimentului de iubire, prezenţa în imediata proximitate a morţii îl aruncă pe Hans la limita încăierărilor dintre viaţă şi moarte, îl fac să devină din ce în ce mai atent şi mai prevenitor faţă de *eul născând* în forul său lăuntric: un eu diferit, *un eu nou* am zice fără să greşim câtuşi de puţin, o entitate în plină formare, strunjindu-se nietzschean pe măsura agravării bolii sale, pe de o parte, iar pe de alta, pe măsura perceperii spectacolului vieţii şi-al morţii desfăşurat sub ochii săi curaţi, un pic trişti, receptivi însă. Hans Castorp se schimbă, aşadar, sub ochii noştri; astfel, aflăm că i-ar fi plăcut într-o măsură incomparabilă să devină preot, fiindcă e interesat de aspectele trist-melancolice ale existenţei într-o măsură mai mare decât de cele aşa-zis zgomotoase. Luptele duse pe terenul lăuntric al acestui tânăr sunt, de bună seamă, supravegheate, incitate, disputate de cei doi maeştri, cu timpul, tot mai prezenţi în… prezentul rapace, monoton şi marcat de diversitate în egală măsură al sanatoriului: un prezent îmboldit de boală, macerat de monştrii şi hidrele acesteia, un prezent disputat de viaţă şi moarte. Treptat-treptat, Hans se schimbă, ziceam, asistând fie iritat, fie pornit, fie impasibil, fie prevenitor şi plin de luare aminte – simţindu-se, când şi când, sfârtecat, disputat – la modul în care cei doi maeştri, unul solar, excesiv de raţional,

sceptic, hrănindu-se din abstracţiuni şi contradicţii, iar celălalt întunecat, un iezuit deghizat, un preot ratat, Lodovico Settembrini şi, respectiv, Leo Naphta, luptă, aidoma unui Dumnezeu bun şi, respectiv, a unui Dumnezeu rău, aidoma unui Înger şi, respectiv, a unui Demon – „aşa cum o făceau Dumnezeu şi Diavolul, disputându-şi omul din Evul mediu" – luptă, când cu încrâncenare vădit pornită, când cu luciditate pentru sufletul junelui care lunecă, încetul cu încetul, pe orbita unei lumi substanţial diferite. Hans nu participă decât rareori, cu parcimonie, calcul, bună-cuviinţă la disputele dintre cei doi maeştri; îl preferă pe unul în defavoarea celuilalt, îi dă dreptate, cu o luciditate mereu la pândă, deşi crudă, unuia în detrimentul altuia, modificându-şi atitudinea în funcţie de disputele purtate, în funcţie de dispoziţia sa, de întâmplările desfăşurate şi trăite la maximă altitudine de junele copil răsfăţat; alte dăţi însă alege să stea pe margine şi să asculte, fără a recurge pripit la anumite opţiuni ce l-ar stingheri, cu siguranţă, dacă ar fi făcute în grabă. Cert e că un răstimp viitorul inginer, constructor de vapoare se simte ca un călător ajuns la o răscruce nelipsită de importanţă, un călător derutat un pic, pus în situaţia kierkegaardiană de a alege sau/sau, ezită, se împotmoleşte în propriile şovăieli (de aici: privirile piezişe), în labirinturile relativ încurcate ale acestora, menţinându-se în ipostaza ucenicului răbdător şi tenace, deschis, adăstând, ca invocata pagină albă neatinsă (care este el însuşi, tânărul abia intrat în albia existenţei mature) să se umple cu conţinutul potrivit, aşteptând ca balanţa să se încline într-o parte sau alta, iar între timp, rămas la sanatoriu, îi cunoaşte pe pacienţii de acolo incomparabil mai bine, face toate procedurile prescrise meticulos de doctori, urmăreşte, ascultă cum apele-i lăuntrice se învolbură, cresc, luând parcă *o altă direcţie*; între timp, face, spuneam, o pasiune puternică pentru madame Clavdia Chauchat, exersându-şi dexteritatea de a face declaraţii de dragoste *en français*, realitatea sa interioară deviind, încetul cu încetul, într-o direcţie necunoscută alte dăţi, percepută, câteodată, ca fiind perfect ostilă, în alte cazuri însă fiind de o obscuritate încurajatoare. E o senzaţie asemănătoare întrucâtva cu cea despre care îi vorbeşte „omul fără însuşiri", Ulrich, surorii sale, Agathe, o senzaţie ce nu e decât urmarea unei anume „atenuări a personalităţii", însă este vorba, în acelaşi timp, probabil, şi de pătrunderea pe terenul ideatic al „«mitului originar al zeilor», acel «chip cu două feţe al naturii», acea «viziune care dăruie şi care

primeşte»”; e la mijloc o metamorfoză urmărită de omul nostru aparent lipsit de însuşiri cu atenţie sporindă, întrucât acea stare/ senzaţie îl trimite către un soi de „uşoară scindare o conştiinţei», iar ulterior îl sileşte să teoretizeze pe marginea existenţei mai multor straturi în viaţă: „Te simţi îmbrăţişat, învăluit şi străbătut până în inimă de o dependenţă plăcută şi involuntară, dar pe de altă parte rămâi treaz şi capabil de spirit critic şi chiar gata să intri în conflict cu aceste lucruri […]. E ca şi cum ar fi *două straturi de viaţă relativ independente*, care altminteri se menţin în profunzimile lor în echilibru”, iar dacă lucrurile sunt privite de la un nivel superior, se ajunge, inevitabil, la altceva, e adevărat, funciar înrudit cu afirmaţiile de adineauri, şi anume: „E ca şi cum am avea două destine: unul activ şi neimportant, care se realizează, şi unul inactiv şi important, dar pe care nu-l cunoşti niciodată”. (Robert Musil, *Omul fără însuşiri 3 · În împărăţia milenară*)

Astfel, trecutul imediat al lui Hans Castorp – „surprins de destin într-un mod atât de neaşteptat”, „atât de dispus să se lase influenţat”, „să se dăruiască tuturor experienţelor” – de inginer, constructor de vapoare (meserie taxată de un literat subtil şi conservator precum e Lodovico Settembrini ca fiind una prin excelenţă practică şi serioasă) – trece, încetul cu încetul, în umbră, într-un fel de *realitate secundă,* în planul destinului „activ şi neimportant”, într-un *alt strat al vieţii*, pe când în prim-planul existenţei montane, al *celuilalt* destin – „inactiv şi important” – se instaurează, puţin câte puţin, alte lucruri, priorităţi diferite de cele de până atunci, existenţa lui Hans Castorp cel „greoi şi lipsit de spontaneitate”, cel mânat totodată de „îngrozitorul şi plăcutul necunoscut” (Strindberg), laolaltă cu conştiinţa sa de june răsfăţat al începutului de veac ce urma să se afirme drept unul dintre segmentele cele mai sângeroase ale istoriei omenirii, înregistrează o sciziune, o ruptură netă. Lucrurile se complică, îşi arată, de la un punct încolo, *o altă faţă,* una departe de a fi facilă, simplă, cu atât mai mult, cu cât nici eroul nostru surprins la o răscruce destinală nu e nici pe departe – ne asigură autorul cu o autoritate discret reprimată, cu un surâs de o asprime plină de vioiciune – simplu: „structura sa lăuntrică, oricât de simplă ar fi fost, nu era în adevăr deloc simplă”, dimpotrivă, „foarte întunecată, încâlcită, pe jumătate sinceră şi pradă îndoielii”, această fire/ structură dificilă manifestându-se, câteodată, în felul următor: „Uneori din străfundurile fiinţei lui se înălţa un râs

nebun şi biruitor, care îi zguduia pieptul, domolindu-i inima, iar o bucurie şi o speranţă necunoscute îl chinuiau îngrozitor; alteori pălea de spaimă şi nelinişte, în vreme ce inima repeta parcă loviturile conştiinţei, bătându-i lipită de coaste, într-o cadenţă accelerată”. Hans Castorp face, spuneam, eforturi să se acomodeze la *infernul* de sus, la gradul înalt de „ciudăţenie a situaţiei”, manifestat în acel „aer rarefiat şi uscat al înălţimilor”, se simte tulburat, un pic debusolat – Settembrini îi sugerează de câteva ori să plece de pe munte, să se lase păgubaş, să evadeze, iar mai târziu unchiul său, venit într-o scurtă vizită cu intenţia limpede exprimată de a-l lua de aici, va da el însuşi bir cu fugiţii – căci absolut totul aici, la o altitudine de o mie şase sute de metri e, insistăm, diferit; cel puţin atunci când face eforturi să deprindă arta de a se cuibări în şezlongul extrem de comod, plăcut, ba chiar instructiv, el percepe infernul montan drept un paradis, această cuibărire a trupului de carne imitând, în realitate, şi pregătind întrucâtva cuibărirea treptată a eului vechi într-unul diferit de cel de odinioară – traseu ontic, derulat în etape, treptat, sub ochii celor doi maeştri flecari volubili, pătimaşi şi lucizi, lipsiţi de măsură, care îşi dispută, după cum afirmam, sufletul tânărului în febrilă formare, unul dintre aceştia conservator, ghidat totuşi de principiile unui umanism superior îmbibat de abstracţiuni, de parfumul tare al unor idei fixe, deci, neviabile: Settembrini, iar celălalt: şi el un maestru, Naphta, un preot fără vocaţie, pecetluit de o senzualitate morbidă, rămânând un întunecat, un ins radical, reacţionar care îşi doreşte instaurarea unei ordini de fier în haosul dimprejur, anunţând astfel, în germene, sau, mai exact spus, profeţind instaurarea temporară, catastrofică a nazismului.

Curios, dornic să asimileze, fiind *un teren pregătit,* Hans Castorp e dispus să-l asculte aparent la nesfârşit pe utopicul, uscatul Lodovico Settembrini, cărturarul împătimit de cuvântul frumos, retorul fascinat de vorbire, de construcţia frazelor, idealistul fără leac, excesiv de abstractul intelectual care visează „o republică mondială” cu „principiul asiatic al robiei şi al conservatorismului” amputat fără greş, o republică unde să domnească dreptatea, egalitatea şi înfrăţirea, cele trei comandamente nefiind străine nici bunicului său, Giuseppe Settembrini, un *carbonaro* împătimit de luptă, „un om care dusese o viaţă întunecoasă, pătimaşă şi răzvrătită”, făcând parte din categoria patrioţilor rari care îşi raportează strictul lor destin privat, de fiinţe limitate şi muritoare, la

destinul colectiv, înzidindu-se în lupta pentru viitorul patriei lor; în semn de protest împotriva celor ce voiau răul patriei lui, bătrânul luptător respectat, Giuseppe Settembrini, şi-a pus pe întinderea întregii sale existenţe haine de culoare neagră, un fel de doliu, un indiciu ce denota neacceptarea nedreptăţilor. Acea haină neagră invocată de „flaşnetarul" Settembrini îl duce cu gândul pe Hans Castorp la propriul său bunic, purtător de haine negre, însă din cu totul alte pricini, şi anume: din dorinţa de a pune în valoare faptul că epoca în care el ajunsese la senectute era substanţial diferită de celălalt segment existenţial, trăit până atunci. Astfel, locuind prezentul, Hans Lorenz Castorp, indica printr-un soi de artificiu „cât de puţin îi aparţinea" acestei zeităţi obscure, de neînţeles, prin urmare, funciar străine şi inacceptabile. Ambii bunici, aşadar, se înveşmântau în haine negre din motive diferite: „Pe când unul [Hans Lorenz Castorp – n.n.] o făcuse din evlavie pentru trecut şi în cinstea morţii de care era legat, celălalt [Giuseppe Settembrini – n.n.], dimpotrivă, din spirit de rebeliune, în cinstea progresului duşman oricărei evlavii". De bună seamă, Hans înregistrează prăpastia de sorginte ideologică ce-i despărţea pe cei doi bunici, lumile opuse locuite de aceştia, universurile care nu s-ar fi conciliat nicicând. Atras şi de asemenea discrepanţe, deosebiri, unghiuri, junele în plină, fervență formare, ascultă peroraţiile literatului de origine italiană, fiu, la rândul lui, al unui cărturar de vază, temut şi respectat, ascultă cu luare-aminte inclusiv fiindcă el, tânărul inginer care recunoaşte că i-ar fi plăcut să fie preot, niciodată n-a auzit vorbindu-i-se despre lucruri atât de importante şi, oricum, greu de trecut cu vederea de un individ viu: despre Dumnezeu şi credinţă, despre o republică mondială inevitabilă, care ar salva lumea, dându-i speranţă, despre rău şi bine, despre suflet şi capacitatea de a te exprima frumos, despre literatură şi boală, despre societate şi progres şi natura prin excelenţă rea şi plină de cruzime, despre principiile care îşi dispută lumea: forţa şi dreptul, tirania şi libertatea, superstiţia şi ştiinţa. Dar şi despre cele trei zile ale Revoluţiei Franceze de la 1830, puse – după opinia lui Hans în chip cu totul exagerat – de către bunicul Settembrini (asemuit cu Prometeu, „primul umanist") alături de cele şase zile biblice pe întinderea cărora Dumnezeu a creat lumea, despărţind apele de uscat, cerul de pământ, modelând aştrii, păsările, animalele, peştii, iarba, lutul şi arborii. Hans era încântat, aşadar, să asculte toate aceste lucruri exprimate cu măiestrie, însă nu se simţea

câtuşi de puţin angajat într-un fel oarecare, ci le trata „doar cu titlu de experienţă", căci lua cunoştinţă de aceste puncte de vedere ca un om perfect lucid. Tocmai de aceea nu împărtăşea anumite opinii settembriniene, nici naphtiene, opunându-le, de la un punct încolo, fie discret, fie făţiş, rezistenţă – atitudine rezultată, firesc, din educaţia hanscastorpiană, cât şi din confruntarea sa cu o realitate nouă, ascultându-l, totuşi, pe mentorul italian în continuare pentru „a primi de la propria-i conştiinţă certificatul de liberă trecere pe care nu i l-ar fi acordat de la bun început" şi lăsându-se, câteodată, cuprins de *acel cântec* lăuntric, creat în starea lui definită de autor ca fiind muzicală şi senzitivă, din timp în timp, un pic nedumerit, bunăoară, de stângăcia neconvinsă şi plină de aplomb a maestrului Settembrini de a înrudi muzica, zeităţile ambigue ale acesteia, cu politica şi divinităţile ei imprevizibile, străine, absconse.

Hans Castorp e marcat, cu vorbele lui Jacques Sojcher – unul dintre comentatorii avizaţi ai operei nietzscheene – de „bucuria dionisiacă a căutătorului, sensibil la exces", dar şi de *foamea de a fi viu,* ca şi Grobei de altfel, ca şi Castor Ionescu, ca şi Rogulski sau ca şi unele dintre personajele create de noi înşine sub cupola devenirii şi, respectiv, a relaţiei maestru-ucenic, precum şi a temei obsesive a viului: Miroslava Plămădeală, Andrei Rogujiv, Saşa Cerven, Dimitrie Juşkov (vezi tetralogia *Vulturi de noapte,* respectiv, *Sculptorul,* vol. I, *Noaptea străinului,* vol. II, *Marile jocuri,* vol. III, *Zăpada mieilor,* vol. IV) – toţi aceşti protagonişti, membri ai tribului castorilor, având antene sensibile la tot ce înseamnă atipic, neobişnuit, excesiv, tulburător, însemnat de o frumuseţe violentă, mai exact – spus mai simplu şi mai elocvent –: la tot ce este viu şi, prin urmare, din start deviat de la normalitate, de la media acceptată, deci, atacat de morbul bolii, viul, ca şi destinul, fiind funciar înrudite – după cum afirmam şi cu alte prilejuri – cu boala percepută în cheie nietzscheană şi, prin urmare, cu „necunoscutul care se-adânceşte", care ne tulbură, ne macină, menţinându-ne ferecaţi în misterul nicicând elucidabil al viului.

Sortiţi să vadă

Faţă de moarte, Hans Castorp, vlăstar răsfăţat al veacului, un „personaj problematic” (Nicolae Balotă), are – „la acea oră de aventură desăvârşită” – o atitudine aproape stoică; şi asta nu numai fiindcă s-a obişnuit de timpuriu cu prezenţa în existenţa sa a morţii *concrete*: şi-a pierdut, se ştie, părinţii, înhăţaţi în lumea lui Hades în frageda pruncie a acestui „copil răsfăţat al secolului”, mai exact, pe când micul Hans încă nu apucase să intre în zodia adolescenţei, apoi a asistat la funeraliile bunicului său, moştenindu-i, în afară de educaţie, ochii albaştri. Limpezirea atitudinii faţă de moarte se produce, firesc, aici, sus, la altitudinea de o mie şase sute de metri, unde moartea îşi arată – zi de zi, ceas de ceas – chipul nu totdeauna agreabil, nu totdeauna dorit, ceea ce nu-l înspăimântă pe protagonistul nostru aflat în ferventă căutare de sine. Aidoma lui Rainer Maria Rilke, iubitul de noi poet care – scriind la capodopera vieţii sale, *Elegii duineze* – îşi interzicea să facă o distincţie netă între viaţă şi moarte, aidoma divinului Zenon, care văzând zei pretutindeni – până şi în bucătărie! – punea un semn de egalitate între viaţă şi moarte, identificându-le până la imposibilitatea de a le distinge, în timpul discuţiei cu Clavdia Chauchat avută la finele Carnavalului, o copie a Nopţii Valpurgiei, junele nostru susţine, vorbind, în continuare, ca în vis – dar nu este, oare, un vis sadea ceea ce i se întâmplă la Berghof?! –: „Oh, l´amour, tu sais… Le corps, l´amour, la mort, ces trois ne font qu´un. Car *le corp, c´est la maladie et la volupté et c´est lui qui fait la mort*”. (n.n.) Ba mai mult decât atât, Hans, tot perorând în franceză şi tot scuzându-se că nu posedă la perfecţie limba lui Baudelaire, afirmă caracterul eminamente carnal al acestor noţiuni (boala, moartea) îndelung teoretizate, cu bucuria voluptuoasă de a-şi *re*descoperi apetitul pentru abordarea unor teme înalte, pofta de a prospecta universul abstracţiunilor şi, respectiv, al aceloraşi „blestemate probleme”, ocolite, după cum se ştie, de un Belinski, de pildă, în opera sa marcată de un idealism feroce, probleme abordate însă cu acribie furibundă fie în unele scrisori, fie la o partidă de preferance sau în discuţii particulare: „Ils sont charnels tous deux, l´amour et la mort, et voalà leur terreur et leur

grande magie!” Până la un punct, atitudinea lui Hans faţă de moarte are un caracter dual: pe de o parte, el afirmă caracterul ruşinos al morţii, susţinând că aceasta este rău famată, iar pe de alta, tânărul înamorat de ochii oblici ai Clavdiei este – aidoma lui Castor Ionescu – de părerea că moartea este „une puissance trés solenelle et trés majestueuse”, situând-o mai presus de viaţă, taxând-o mai venerabilă decât progresul, „parce qu´elle est l´histoire et la noblesse et la piété et l´éternel et le sacré qui nous fait tirer le chapeau et marcher sur la pointe des pieds…” Şi continuând să facă – precum Iosif (Durmuzi, „copilul celei adevărate”) cel ajutat de vechilul său în răstimpul îndeletnicirilor cu ştiinţele, desfăşurate, în special, sub copacul Domnului – „exerciţii de perspicacitate şi memorie”. (*Iosif şi fraţii săi*) Castorp însă, vai, e limpede că nu se află deocamdată în posesia unei înţelepciuni caracteristice unui Iosif de pildă, înrudindu-se, totuşi, întrucâtva cu acest „copil al fântânii” prin faptul că este un ales mânat de o *misie*; de Iacob însă Castorp se apropie vădit prin funciara imprudenţă de a iubi (nestrăină nici lui Eliezer), înscriindu-se astfel în tagma celor afectaţi de săgeata lui Cupidon, deci, „sortiţi să vadă” (Goethe) în esenţe. Astfel, dacă Iacob rămâne vrăjit literalmente de întâiul său născut, Hans cade – pradă a „negrăitei bucurii de a iubi” – în mrejele Clavdiei, acordându-şi instinctiv şansa de a gusta în preajma ei din obscurul venin al iubirii, dătător de viaţă, de viu; totul în această ordine de idei întâmplându-se parcă în pofida vocii auctoriale din epopeea *Iosif şi fraţii săi*, prudente şi temător-încrezătoare, totodată, în privinţa geniului de a iubi: „Ar trebui cumpănit dacă omul cu sentimente puternice dispreţuieşte, de fapt, în mod conştient libertatea şi liniştea, provoacă în mod deliberat destinul şi nu doreşte să trăiască decât bântuit de temeri şi sub ameninţarea spadei. E limpede, însă, că o voinţă atât de cutezătoare este absolut necesară negrăitei bucurii de a iubi, şi oricine ar trebui să ştie că iubirea presupune o mare disponibilitate pentru suferinţă şi că nimic nu este mai imprudent decât să iubeşti”.

Ideea de moarte îl lasă, în altă ordine de idei, liniştit pe Hans, deşi el însuşi recunoaşte caracterul ei teribil şi continuă – prin cadourile oferite muribunzilor, prin atenţia şi grija cu care îi tratează împreună cu vărul său, făcând astfel *„o mică revoluţie*” la sanatoriul Berghof, unde se desfăşoară, graţie verilor, o intensă activitate de caritate – să trateze *viaţamoartea* cu maximă seriozitate, *sortit să*

vadă, cu vorbele lui Goethe – dincolo de aparenţe – miezul „necunoscutului care se-adânceşte”. (Nietzsche)

…Atitudinea celor doi „duelanţi ideatici” – Naphta şi Settembrini – faţă de existenţă devine limpede, mai ales, în dialogurile despre moarte. În miezul uneia dintre multiplele dispute încinse, urmate la nu multă vreme după ce vărul lui Hans Castorp dă bir cu fugiţii, alegând între a fi bolnav şi a fi soldat – în ciuda recomandărilor insistente ale medicului – cea de-a doua ipostază, Settembrini, „flaşnetarul” deloc aerian, face un elogiu patetic şi rece al incinerării, opinând emfatic şi oarecum provocator să nu se acorde morţii mai multă atenţie şi mai multă energie decât merită acest subiect, moartea aflându-se – în percepţia profesorului din cale afară de pierdut în construcţii de abstracţiuni – departe de ipostaza de fantomă şi fiind, în acelaşi timp, străină de orice umbră de eter a misterului: „Nu, moartea nu era nici fantomă şi nici mister; era un fenomen simplu, raţional, necesar şi de dorit din punct de vedere fiziologic, şi ar însemna să iroseşti viaţa dacă ai stărui să contempli moartea mai mult decât e necesar”. Cu toate acestea, „Satana pedagogică” sprijină, teoretizând cu un vădit exces de zel, iniţiativa de a convoca în regim de urgenţă un congres internaţional axat pe următoarea temă de o stringentă importanţă: nevoia de crematorii, una dintre propunerile eminamente practice care urmează să fie făcută sub auspiciile unui asemenea înalt for al morţii şi vieţii, unde să se abordeze nevoia de crematorii, fiind pe cât de simplă pe atât de stranie, şi anume: să fie inaugurată o sală cu urne, *o sală a morţii,* deci, învecinată cu o *sală a vieţii*, în cea din urmă artele frumoase (poezia, sculptura, muzica etc.) urmând „să-şi dea mâna pentru a abate sensibilitatea supravieţuitorilor de la trăirea morţii şi a-i apăra de o durere stupidă şi de un doliu fără rost, pentru a-i îndrepta spre bucuriile vieţii…” Ei bine, taman aici – fie din dorinţa de a incita, fie din cea de a provoca ori de a brava inutil în prezenţa spectatorilor – Settembrini îşi trădează provizoria mediocritate incisivă (e adevărat, cu un caracter superior; şi mediocritatea are grade, nu-i aşa?!; să nu uităm că la începutul minunatei aventuri ontice, Hans Castorp este zugrăvit ca un splendid exemplar mediocru – ca şi Castor Ionescu, ca şi Ivan Ilici de pildă – adică smuls din media statistică, din aluatul obişnuitului), optând pentru *apărarea de durere* (atitudine de îndată revăzută)*,* în vreme ce unii eroi dostoievskieni, în siajul lui Schopenhauer, pledând pentru suferinţa care poate fi o sursă de

revivifiere a viului, caută cu tot dinadinsul suferinţa, pentru a se pune la încercare, pentru a-şi ispăşi astfel – trecând prin bolgiile suferinţei – greşelile făcute cu voie şi fără voie, şi, în consecinţă, pentru a obţine, la capătul drumului existenţial, mântuirea. Dacă în opinia lui Erich Auerbach, înjosirea merge mână în mână cu înălţarea – cele două „verigi” fiind strictamente inseparabile – în cea thomasmanniană, moartea este înrudită funciar – ca la Rilke, Zenon, Nichita – cu viaţa. Settembrini fiind de părerea că nu e cazul să se acorde, spuneam, mai multă atenţie morţii decât vieţii, taman aici trădându-se acest spirit superior, cultivat, căci durerea numai stupidă nu poate fi, iar bucuriile vieţii nu au cum să fie gustate fără a te înfrupta, din timp în timp, din diafanele cărnuri hulpave ale suferinţei. Bucuria, aşadar, dă mâna durerii; de aici, acel *râsu´-plânsu´* eminescian, adoptat cu perspicacitate austeră de către autorul celor *11 elegii.* Nichita *ştia.* Ca şi Dostoievski. Ca şi Rilke cel ce se referă în Elegia a treia, numită, câteodată, şi abisală la „sfânta şiroire a sângelui” – simbol al unei *altfel de cunoaşteri*, plonjări în abisul ontologic sau altminteri spus: în *viscerele fiinţei,* „dintr-o lume obscură” de unde se ridică eroul liric al acestei capodopere jubilând prin atingerea, descrierea, mai exact, transgresarea unor limite:

„Iubindu-şi interioritatea, sălbăticia sa intimă,
această junglă interioară iar pe ale sale blocuri căzute
inima sa aştepta un verde luminos. Iubi. O părăsi şi ieşi
afară din propriile-i rădăcini spre violenta-i origine,
unde mica sa naştere era deja depășită. Cu dragoste
coborî el în adânc spre un sânge mai vechi, adâncile văi,
unde se afla teribilul.”

Din „adâncile văi,/ unde se afla teribilul”, la circa un secol distanţă, un alt mare maestru elogia „teribilele abisuri” ale fiinţei, încântat şi pururi lucid în faţa minunii de a fi viu, de a rămâne înşurubat în miracolul existenţei:

„Norul se apropie iute, arzând tot.
Mă paralizează minunea!
Oare nu creează, cumva, trandafiria rază un chip?
Ce zeiţă se apropie de mine?
Şi care dintre muze, oare,

Îl caută pe vrednicu-i prieten chiar
şi aici, printre teribilele abisuri?"

W.J. Goethe, *Elegiile romane*

Dacă, mânaţi de instinctul interdisciplinarităţii, ne mutăm în imperiul altor arte, nu putem trece, de bună seamă, cu vederea excesul de viu exploziv prin care este sondată, de la un punct tensionat încolo, abisalitatea în muzica de cameră a unui Beethoven – ca să recurgem la un iubit exemplu familiar – în divinele *Sonate*, treizeci şi două la număr, cea din urmă, neterminată, fiind un vârf abisal. Cum să nu amintim, în această ordine de idei, şi *Partitele* lui Bach – un dialog viu, tulburător cu Dumnezeu? Sau exasperarea cu care un Rodin, bunăoară, caută, în fiecare lucrare a sa, să aşeze lumina astfel încât să descopere, în primul rând, cât *mai multă viaţă în viaţă*, fascinat de un Dante – considerat de Anna Ahmatova „un imposibil de depăşit Învăţător" – iar apoi, de un Baudelaire care, în opinia autorului *Porţii infernului* (lucrare la care a trudit douăzeci de ani, pare-se), veneratde Rilke, era un artist care îl întrecuse pe el însuşi în ceea ce priveşte viul descoperit, cântat, descris, multiplicat, vânat, el însuşi rămânând, în opinia lui Rainer Maria Rilke, „unul ce nu se lăsase amăgit de chipuri, ci căuta corpurile în care viaţa e mai plină, mai crudă şi mai fără tihnă". Şi căuta atât de insistent, cu o disperare atât de furioasă – o, disperarea ce se adapă din negrul mister paralizant, crescând în tensiune şi depăşindu-se, adică devenind cu totul altceva: din furie, dintr-o sălbatică solitudine îndepărtată de oameni pentru a-i înţelege şi altminteri, prin prisma *pathosului distanţei*, numai aşa rămânând tu însuţi!! – încât, îmboldit de „presimţirea supraomului" (Nietzsche), un inspirat admirator atent, greoi şi genial cum era Rilke, exclama, la un moment anume, în studiul său, de o splendidă acurateţe comprehensivă: „Niciodată nu s-a adunat atât de mult un trup omenesc în jurul vieţii lui interioare, atât de concentrat asupra propriului său suflet şi apoi iar îndreptat de puterea elastică a sângelui". Pentru ca altundeva, contemplând iar şi iar obiectul studiului său, frământându-se sub zodia incredibilului şi a excepţionalului admirat, străin şi familiar în egală măsură, autorul *Elegiilor duineze* să afirme excedat: „Aici exista viaţa, exista de o mie de ori în fiece minut viaţa, în dor şi alean, în nebunie şi spaimă, în pierdere şi în câştig". Sau, în altă parte: „Atâta viaţă, grea şi anonimă, emană din această operă" al

cărui autor căuta, îndărătnic şi genial, „corpurile în care viaţa e mai plină, mai crudă şi mai fără tihnă", pentru a le aşeza în „eternul azi al spiritului". Cine caută – împins de conştiinţa tragică a finitudinii proprii – viaţa, viul pretutindeni, nu are nici o şansă, dar absolut nici una, să n-o găsească; dimpotrivă, el se va înfrupta din viaţă, din porţiile de viu ale acesteia cu foame, cu sete, iar pe măsură ce se va ospăta din „bucatele" alese ale viului, va redescoperi, treptat-treptat, că *foamea de viu* – de la un punct încolo – nu este altceva decât foamea de tine însuţi, decât foamea de destin asemuit de autorul *Genealogiei moralei* – în siajul marilor romantici neîntrecuţi – cu boala. Încercat şi el de *foamea de destin*, abia intuită, nenumită ca atare însă, plonjând „în necunoscutul care se-adânceşte", Hans Castorp îi ascultă, după cum am afirmat, pe cei doi maeştri, unul solar, apolinic, însă perfect uscat, lipsit de forţa vie caracteristică unei Clavdii Chauchat bunăoară (*un catalizator al viului*), şi celălalt, întunecat, închis în grotele ratării vocaţiei sale de preot, resursele demonice fiindu-i intuite prematur, încă pe când îşi făcea studiile, uimindu-i pe profesorii săi prin replicile îndrăcite (şi nu numai!) şi explodând, într-un târziu, în tentaţia irezistibilă de a se azvârli în ghearele întunericului. Dacă pe întinderea a sute de pagini Hans Castorp se împotmoleşte, când şi când, în îndoială, preferând să-i asculte mai mult pe cei doi maeştri, comentariile lui fiind rare, destul de rezervate şi, oricum, firesc, nu tocmai avizate, iar intervenţiile, în majoritatea cazurilor, îi sunt bruiate de învăţătorii „atotştiutori", distanţa formată între maeştri şi ucenic fiind una de sorginte instinctivă, după expediţia făcută pe munte, când perspicacele alumn neascultător se rătăceşte, îmboldit de botul umed al morţii, el în realitate are şansa limpezirii acolo, chiar în miezul, în bolgiile de o furie disperată ale acelui segment când viaţa se ia la trântă cu moartea savant deghizată la începutul acelui carnaval, al acelei apocalipse albe – un elogiu furios, mirabil, înfricoşător al viului. Limpezirea e totală, de cristal, şi intervine după, ţineţi minte, foamea de singurătate instigată parcă de unele îndemnuri, constatări nietzscheene exprimate prin gura lui Zarathustra, cripticul apostol al supraomului –: „Fugi, prietene, află-ţi scăparea în singurătate."; „Vai, există mereu prea multe adâncimi pentru cei singuratici!" – pe de o parte, iar pe de alta, comprehensiunea hanscastorpiană survine după „nevoia de a intra într-o legătură mai intimă şi mai liberă cu muntele copleşit de zăpadă, pentru care începuse să simtă o chemare

deosebită”, inclusiv pentru a-şi împlini solitudinea. Singurătatea îi umplea orele de hălăduire pe munte, cât şi inima, „cu un sentiment de o sălbatică şi critică îndepărtare de oameni”, iar afundarea în peisajul devenit, încetul cu încetul, organic străin, îl copleşeşte, totuşi, surprinzându-l sub semnul unei spaime „tainice şi primitive” înrudite cu teribila frică de moarte – condiţii propice maturizării, analizelor lucide şi, în consecinţă, unor dialoguri pe deplin lămuritoare privind raporturile cu „Satana pedagogică”, precum şi cu celălalt învăţător, amândoi taxaţi, în miezul analizelor, drept nişte flecari simpatici. Lumea de zăpadă pentru care simţise o chemare acut-imperioasă i se pare deodată lui Castorp un soi de „cristalometrie stupid de ordonată”, şi el, junele care pluteşte prin imensul, tulburătorul imperiu de omăt, asistat de atrocele, dulcele, veselul, dezmăţatul Dionysos – „marele zeu echivoc şi ispititor” (Nietzsche) – se redescoperă cuprins de exaltare, de o stare stranie, vecină cu beţia, rătăcirea în inima infernului alb constituind un vârf, trăit cu intensitate, al pierderii lui de până în acea clipă de maximă importanţă. Hans se smulge din strânsoarea acelor mâini de gheaţă, un fel „de mâini ale nimănui”, se somează imperios să nu se mai ia „la harţă cu furtuna”, alegând din noianul de imagini, metafore, secvenţe marine, fantomatice, „climatul viu al celor vii!”, miresmele viului, oamenii văzuţi cu ochiul minţii, iubiţi, contemplaţi cu un amestec de suferinţă şi dragoste: „Oamenii, copii ai soarelui şi ai mării, se mişcau şi se odihneau bucuroşi şi înţelepţi, o omenire frumoasă şi tânără, atât de plăcută la vedere încât privind-o, inima lui Hans Castorp se dilată plină de durere şi de dragoste.”

Faptul că junele copil al omăturilor este încercat de stări contradictorii, trăite cu maximă intensitate – ba îi este frică, simţindu-se încolţit de o spaimă sălbatică, terifiantă, căreia îi intuieşte esenţa, „substanţa” intrinsecă, şi mânat parcă de credinţa unamunoiană conform căreia „spaima spiritului este poarta adevărului substanţial”, se lasă locuit, cutremurat din rădăcini, în continuare, de terifica spaimă, ba se regăseşte ferecat într-o singurătate atroce, inumană prin tensiunile-i colcăind, întoarse în ele însele, ba se înfruptă din grandoarea inalienabilă a muntelui – îl azvârle pe Hans Castorp sub zodia de fier a unei teribile şi fascinante, în egală măsură, revelaţii: până în acel crucial minut, el, curajosul nesăbuit şi profund fără să fi ştiut, se aventurase în compania lui Naphta şi Settembrini pe cei mai periculoşi munţi,

rătăcindu-se şi realizând, la un moment dat, că taman o asemenea experienţă i-a oferit prilejul să afle totul despre om, despre boală şi trup, despre viaţă şi moarte, ajungând la concluzia că „interesul pe care-l simţi pentru moarte şi boală nu este decât o formă a interesului pentru viaţă”.

Descoperirea gradului prim de înrudire a bolii, trupului, iubirii, vieţii şi morţii, îl face să se regăsească acolo, sus, sus de tot, lângă coloana înaltă în preajma căreia fusese aruncat, îl sileşte să se mişte… aşa cum, în viziunea lui Nietzsche, se mişcă ideile mari, pe vârful picioruşelor de porumbel. Din magma încinsă a esenţei, Castorp înţelege că „desfrânarea morţii izvorăşte din viaţă, şi fără ea, viaţa n-ar mai fi. […] Moartea este o mare forţă. Când te apropii de ea, te descoperi şi mergi cu pas cadenţat, în vârful picioarelor”. Se întâmplă aşa, fiindcă – susţine Miguel de Unamuno în monografia despre Don Quijote, invocată de noi şi cu alte prilejuri – „moartea nu învinge viaţa, ucigând-o. Moarte şi viaţă sunt doar nişte biete cuvinte pe care le folosim în această temniţă a timpului şi a spaţiului; au aceeaşi rădăcină amândouă, iar *rădăcinile acestei rădăcini* se află înfipte în veşnicia infinitului: în Dumnezeu, Conştiinţa universului”. (s.n.)

Aidoma lui *Castor* Ionescu, „odrasla spirituală” a lui Zarathustra, Hans *Castor*p (ce nume înrudite, rădăcina comună amândurora – *castor* – purtând un sâmbure bogat în simboluri!) devine, în urma reavănă şi violentă a revelaţiei, brusc, practic (în sens castorionescian se înţelege), şi *îşi redobândeşte* – în consecinţa unei lupte acerbe, edificatoare – viaţa, şi odată cu ea dorinţa de a-i da onorurile cuvenite morţii care nu are nimic comun cu iubirea, despărţindu-se astfel de „doamna din colonii” în favoarea viului, în favoarea existenţei, instinctul de a rămâne viu fiind incomparabil mai puternic decât instinctul – şi el de o forţă incomensurabilă – de a ceda, căzând astfel pradă *morţii ultime*, care se dezlănţuise, dându-i târcoale în inima furtunii în intenţia de a-l pedepsi pe junele necopt şi lipsit de minte pentru aroganţa de a sfida furtuna, muntele, aruncându-i mănuşa nimănui altcuiva decât, oho, *ei*, purtătoarei de haine negre, botezate de Castor atât de nobil: *doamna din colonii.* O, da-da, se pare că „viaţa avea intenţii bune în privinţa copilului ei răsfăţat ce apucase căi rătăcite…”. Şi tocmai pentru că dorinţa de cunoaştere îl mânase să tatoneze, să guste, să adune învăţăminte pe acele „căi rătăcite”, din foamea de a-i oferi încă o şansă, poate

ultima, existenţa îşi făcuse alte planuri decât acela de a-l ceda neantului celui din urmă. Dar mai era ceva la mijloc. Ceva de o extremă importanţă, făcând parte din existenţa unui vis superior, viu, din care nici unul dintre noi – probabil – nu s-a trezit şi nici nu se va trezi vreodată, continuând să dormim toţi laolaltă – aşa cum suntem descinşi, scurşi din iarba unui obscur zeu, curat ca porumbeii, viclean ca şerpii, transparent şi candid precum copiii – în raza privirii unui zeu care se întrupează în marile amiezi ale înălţimilor: „Nu visezi numai cu propriul tău suflet, ci visezi într-un fel oarecum anonim şi comun, chiar dacă într-un mod unic. Marele suflet din care tu nu eşti decât o părticică visează prin tine, în felul tău, lucruri pe care în taină le visează veşnic noi – despre tinereţea, despre nădejdea, despre fericirea, despre pacea lui… şi despre festinul lui sângeros. Iată-mă rezemat de coloană şi mai păstrez încă în trup adevărate vestigii ale visului meu, fiorul de gheaţă care m-a străbătut în faţa festinului sângeros, dar mai păstrez şi bucuria inimii, pe care am simţit-o în faţa fericirii şi evlavioaselor obiceiuri ale umanităţii albe”.

Marele suflet – provocatorul „uriaşei oscilaţii de pendul” (trădarea Sfântului Petru, care ulterior devine piatra de temelie a Bisericii; expresia aşezată între ghilimele îi aparţine lui Erich Auerbach) – îşi are probabil rădăcinile rădăcinilor înfipte şi în *celălalt versant,* în refuzul subteranistului – excedat de faptul că ne-am dezobişnuit de viaţa vie – de a accepta că doi ori doi fac patru, în descoperirea lui Ivan Ilici: „Cât de bine e şi simplu e! […] Dar moartea? Ea pe unde e?”, în decizia lui Castor Ionescu de a fi practic, adică de *a face rost de viaţă… pentru a rămâne în viaţă, pentru a se menţine viu, din ce în ce mai viu*, în visul lui Hans Castorp scurs din visul altcuiva, cu mult mai mare, în dimineaţa uriaşă a unui poet trezindu-se din somn, ca dintr-un vers, cu respiraţia tăiată şi cu sufletul încărcat de „melancolia lucrurilor *isprăvite*” (Nietzsche) şi înfometate, cu toate acestea, de alte lucruri, descoperiri, dibuiri, căutări, tatonări sub semnul *religiei viului* – o temă, iată, abia atinsă, o temă imposibilă, de care nu vom înceta să ne apropiem pe vârful picioarelor; o temă-prieten totuşi, complice fără pată, făcând parte – ca şi prietenii propriu-zişi, în opinia lui Schopenhauer – „din avutul nostru privilegiat”. O temă la care vom reveni. Negreşit. „Aşadar, să urmărim lucrurile, cari duc la pacea şi zidirea noastră” (Romani: 14, 19), recurgând, şi de astă dată, pe muchia unui alt început, la „armele luminii”. Vom încheia această carte – *Religia viului* – cu trei psalmi

scrişi de noi sub semnul obsesiei Viului – da-da, aşa, cu majusculă – din întunecatele mistere de sorginte dionisiacă ale cărora sperăm să ne înfruptăm încă şi încă şi încă o dată, împărtăşind convingerea temeinică a thomasmannianului Iosif, *copilul fântânii* – cel „viclean în nevinovăţie şi nevinovat în viclenie, încât nevinovăţia să fie primejdioasă şi viclenia sfântă, astea sunt semnele Binecuvântării şi împotriva lor n-ai ce face, chiar de ai vrea, dar nici nu vrei, căci acolo este Dumnezeu” – împărtăşind credinţa vie conform căreia „o viaţă şi evenimente[le] fără *certificatul de autenticitate al unei realităţi superioare*, ce nu se întemeiază pe date sacre şi cunoscute şi nu se sprijină pe ele, ce nu se pot oglindi şi nu se pot recunoaşte în nimic ceresc, nici nu sunt viaţă şi evenimente”. (s.n.)

Plutire

O, cine noaptea se-nălţa
din otrava magmei mele,
tăind codri de văzduh,
ape, bezne, cercuri grele?

Muşca din idealul orizont
strivit cât ai clipi-ntre pleoape,
de parcă-ar fi mânat tunând
pegaşii cruzi să şi-i adape.

Se ridica, în zări răsfrânt,
lăsând în urmă pulbere de zâne
şi răsturna aştrii din somn
şi zei – în vise de cadâne.

Plutea şi cu un gest vărsa
marea de linişte în ţintirim,
urnind din veghe negre pietre,
în visul lor mai vii să fim.

Divin plutea din vremuri crude,
încât şi-acum ies din privire
armii de fluturi nevăzuţi,

făpturi de abur către fire.

Totul e vuiet, clocot, vis,
plutire, spaimă, tremur, beznă,
duh însemnat de muşcătura
cuiva suav irupt din gleznă!

Cădere

Cad.
Din ce
în ce
mai
repede,
cad.
Mă răsucesc dinspre trecut.
Totul nu-i decât magmă
sau poate ceva mai puţin decât
o respirare a cuiva fără nume.
Copii ai abisului,
ne smulgem din noi
către un lucru nedefinit:
matcă a viului, Domine.
Creştem spre altceva,
ca un râu de munte nemaivăzut,
ca o flămândă mireasmă
muşcând – iar şi iar – din tine,
ca începutul nopţii irumpt
din cel mai tiranic zeu,
din carnea naivă a rozelor
sau poate din secunda aceea neagră,
din secunda aceea neagră,
aidoma unui teribil abis părăsit
când totul pare străin şi sfârşit
sau nici atât,
sau nici atât,
şi tremuri
în raza

marelui
frig –:
eşti viu
şi-alături
nu-i nimeni.

Cineva din noapte

Cineva mult mai mare şi mult mai puternic,
venit din noapte, se apropie pe vârful picioarelor.
Te atinge. Nu simţi decât o boare,
o stranie lumină adâncă sub pleoape.
Apoi – cu infinită precauţie – te înghite,
târziu de tot redându-te prevăzător lumii
mai copil decât ai fost,
decât ai putea fi
vreodată.

Te prelingi din somn ca dintr-un vers:
cu respiraţia tăiată.
Nu înţelegi pe unde ai pribegit
şi când te-ai întors în carcasa trupului
devenit brusc uşor: un trup ca de băiat, ca de fată.
Nu pricepi dacă vei pleca
ca într-un fel de noapte cosmică
şi altă dată.

………………………………

Dimineaţa se ridică din tine
cu precizia unui extatic inchizitor
căzut pe gânduri. Totul e pur, înalt şi fierbinte!
Tot ce atingi, se întrupează din carnea lui „nu se poate”.
Totul reîncepe – secundă de secundă –
să fie, ca pentru ultima dată. Parcă.
Da. Sub ochii tăi, totul, totul
e îmbrâncit – oho! – în fiinţă: aici,
în ţara numită perplexitate,

într-o tăcere de moarte prevestind
un destin nou, ce te absoarbe
împotriva voinţei tale. Aproape.
Reînveţi lucrurile. Le numeşti aidoma
unui copil: *apă, fântână, iarbă, cărare,*
scară, cal, floare, cer… şi încă,
şi încă o dată: *apă, fântână…*
Singur în pământul firii eşti: viu ca niciodată.
Totul dinafară te readuce la tine şi te ajută.
De pretutindeni – semne de binecuvântare.

Pe o altă orbită: greu e teascul destinului
şi cerul de fier – tot mai greu!!
Miroase a prăpăd, a roze târzii.
Drumul e lung.
Aerul tare,
şi seara subţire, Domine,
şi atât de înaltă!!
Zeii dau buzna afară din templele nopţii
adânci, suferinde: în tine, departe.
Viu te aduni din spaima de moarte.

O, tăcere rarefiată! O, lucruri de nenumit,
de neatins, de nevăzut,
ferecându-te în miezul lor încins!!
Fiu al acestora ai fost dintotdeauna.
Deci, te supui. Asculţi. Te închini.
Cânţi nopţile. Cânţi suferinţa lor şi a ta.
Apoi, despărţirea. Şi neînţelegerea.
Înstrăinarea. Singurătatea. Pâinea.
Vinul. Ochii. Apa. Marea amiază.
Între timp, lei sloboziţi din privirile tale
dansează şi luptă.
Dansează şi luptă.
Câte trei, câte şapte
dansează.

(*2004 – 2007*)

III. Epicul şi „blestematele probleme”

Belinski, Dostoievski, Lev Şestov şi „îngrozitoarele fantome”

„Dacă se va realiza cândva idealul fericirii umane pe pământ, Dostoievski îl blestemă cu anticipaţie. Voi spune deschis: nimeni până la Dostoievski n-a îndrăznit să exprime asemenea idei, chiar şi ca note explicative corespunzătoare. Era nevoie de o disperare atroce pentru ca asemenea gânduri să apară într-un creier uman, pentru a te prezenta cu ele în faţa oamenilor.”

Lev Şestov

Lumea ca infern

Deliberând pe marginea *Intimităţii certate,* Gaston Bachelard evocă în calitate de exemplu „de substanţă nefericită” multele pagini „în care alchimiştii au dat viaţă imaginii materiale a morţii, sau, mai exact, unei *disoluţii materializate*”. (s.n.) E în afara oricărei îndoieli – scrie exegetul *reveriilor odihnei* – că alchimistul, „ca toţi gânditorii din evul mediu, s-a înfiorat în faţa reprezentărilor simbolice ale morţii”; dansul macabru al Doamnei în negru, Bărbatul cu coasa, reprezentat de Dürrer, sumbrele reverii coşmardeşti, fireşte, timorează, dau fiori, ca şi reveria „mai ascunsă, mai substanţializată, în care omul meditează asupra unei descompuneri carnale grave”. „Pentru mulţi alchimişti principiul material al morţii era amestecat cu principiile vieţii în momentul păcatului originar”, *carnea,* sub semnul căreia se comite păcatul originar, fiind taxată drept „o greşeală în chiar fiinţa ei”, drept „un infern material, o substanţă divizată, tulburată, întruna agitată de certuri”, avându-şi „locul ei în infern”, unde, după Pierre-Jean Fabre, citat de Bachelard, „sunt adunate

«toate bolile», nu atât ca torturi, cât ca materii torturate”. Bachelard precizează că „aici (în infern – n.n.) domneşte „un amestec şi un haos de mizerii inimaginabile. [...] Este vorba, într-adevăr, de imagini abstract-concrete, care poartă în intensitate ceea ce este expus cel mai adeseori în imensitate. Ele visează centrul relelor, ele concentrează pedepsele, Infernul figurat. [...] Alchimistul, în meditaţiile şi în lucrările sale, crede că a izolat *substanţa monstruozităţii*. [...] (s. a.) El lasă pe seama vrăjitoarelor sarcina de a da la iveală chintesenţa monstruosului”. Înainte de a reveni vrăjitoarelor, *chintesenţa monstruosului*, sau, mai exact, şi aceasta, e tratată de nevroticii superiori: scriitorii, artiştii; infernul imaginat în oripilante ipostazieri de alchimişti, constituie, aşadar – după opinia acestui Copernic al teoriei literaturii moderne – o *imagine abstract-concretă* care conţine *în intensitate ceea ce este expus în imensitate*; infernul este, prin urmare, lumea în miniatură, la puterea a treia, a cincea, un *nod* în care toate relele lumii sunt intensificate.

Dacă mecanismele răului, ale monstruozităţii, ale infernului, sunt privite savant, studiate şi descrise de literat *din interior,* dacă el, scriitorul, analizează detaliat infernul care este lumea, „imaginile discordiei intime”, „dinamismele forţelor care se nasc din diviziunea fiinţei”, apostazia „care face ca fiinţa să nu mai vrea să fie ceea ce este” etc. etc., şi ajunge – scriitorul – să constate, invariabil, la finele fiecărui text scris, că totul e zadarnic, nu-i stă în puteri să schimbe monstruozitatea lumii, s-o trateze, să rămână fidel principiului conform căruia *frumuseţea va salva lumea*, de unde, atunci, puterea de a continua lupta, în ciuda disperării, în ciuda limitelor constatate, a neputinţei, în ciuda terifiantelor fantome, care-l însoţesc în periplurile-i lungi în inima infernului care-este-lumea – fantome, frig, spaime, ce-l fac să-i clănţăne dinţii, să dârdâie, să tremure din toate încheieturile, şi, *hélas* – surprinzător! – să creeze mai departe lumi, să le descrie bolile, să nu renunţe?!! Care sunt *mecanismele* complicate, ascunse, prin intermediul cărora o disperare profundă, kierkegaardiană, este transformată în *instrument al puterii*? Cum poate fi definit miracolul graţie căruia un insucces e transformat în şansă de reafirmare? Cine te face să spui în continuare un nietzschean *da* răspicat vieţii, luând-o la întrebări, ca pe vremuri, după ce ea, viaţa, te-a izbit cu brutalitate de zidurile nedreptăţii, ale inegalităţii funciare ce domină relaţiile umane, ruminându-le? Dacă travaliul de a reitera, după fiecare *experienţă pe limită,* acelaşi *da* vieţii, te istoveşte, îţi diminuează *viul* lăuntric, încotro te îndreaptă sfetnicul dinlăuntru pe tine, scriitorul, omul în care „totul este drum pierdut”? (G. Bachelard)

„Dacă încercările [lui Tolstoi, Dostoievski, Nietzsche – n.n.] de a pune capăt marii infamii, marelui eşec, marii nenorociri, în urma insuccesului suferit, i-au istovit într-o asemenea măsură, încât au fost nevoiţi să înceteze de a mai pune întrebări vieţii şi să-şi caute uitarea în predică, aceasta nu este decât o dovadă în plus a înaltei exigenţe a caracterului lor” – scrie Lev Şestov – gânditorul de care, probabil, ar fi fost cucerit Pascal, pentru că făcea parte din categoria rarilor cărturari ce aveau curajul *să caute gemând*. „Nu mai puteau trăi fără un răspuns la întrebările lor – şi orice răspuns ar fi primit era mai bun decât nimic. Acesta este superficialul născut din profunzime, cum spune Nietzsche. Este imposibil să trăieşti având mereu, continuu, în faţa ochilor acele îngrozitoare fantome”. (Lev Şestov)

Despre ce fel de „îngrozitoare fantome” e vorba? Să fie, oare, fantomele terifiante ale *marii infamii, marelui eşec, marii nenorociri*? Fantome extrem de vii, persuasive, ce-i sperie, cu certitudine, pe idealişti, fac timpul „să-şi iasă din încheieturi”, îi obligă pe raţionalişti, pe unii dintre ei, să-şi revizuiască poziţiile, preceptele, să caute şi în alte *grădini spirituale* nu numai „lucrurile sale mai de preţ”, ci şi altele, ce constituie, la rândul lor, nu adevărul, ci „numai *căutarea adevărului*”. Interesează, aşadar, căutarea adevărului, nu adevărul în sine, căci, ne persuadează Lev Şestov: „Nu este câtuşi de puţin nevoie să găsim *adevărul*”; dacă în mod accidental am da de el, de adevăr, aceasta „ar fi o surpriză foarte neplăcută”. În sprijinul aserţiunii de adineaori, Şestov ne reaminteşte că Lessing îi spusese lui Dumnezeu „să păstreze adevărul pentru El, iar omului să-i dea posibilitatea de a greşi şi de a căuta”. Lessing, susţine ferm Şestov, *ştia ce spune.* Eseul filosofic *Binele în învăţătura contelui Tolstoi şi a lui F. Nietzsche* începe cu un fragment dintr-o scrisoare a criticului Belinski – un fragment-cheie, menit să demonstreze revoltătoarea duplicitate a exegetului rus; de o parte e situată opera impunătoare a acestui *deschizător de drumuri literare,* operă ce există în lumina idealismului, iar de *cealaltă parte*, la o analiză minuţioasă, descoperim *o altă faţă* a criticului pe care „cercetările nu-l satisfăceau”; el „cerea întregul adevăr şi protesta cu vehemenţă împotriva tradiţiilor dascălilor săi”, protestele, apostaziile, spiritul său revoluţionar, de ateu convins, situat la antipodul lui Dostoievski, manifestându-se în *cercuri strâmte*, în discuţii private, niciodată public. Pentru Şestov e limpede că, în

realitatea-i intimă, Belinski, care n-a înţeles importanţa *celui de-al doilea Dostoievski* (relevat, pentru prima dată, în poemul sankt-petersburghez *Dublul*, preferându-l pe *primul Fiodor Mihailovici*, creatorul lui Makar Devuşkin), care îi urmase, prin cea dintâi scriere, îndeaproape pe maeştrii epocii de atunci, trădându-i superior prin poemul ce l-a avut drept protagonist pe cinovnicul Goliadkin, aşadar, Belinski, în absenţa publicului, „gândea şi vorbea altfel", iar modul lui de a gândi şi de a vorbi altfel intra în flagrantă opoziţie cu caracterul eminamente idealist al propriei opere. Dacă Şestov ezită să caute în textele belinskiene accente de revoltă, fiindcă, opinează el, nu are autoritatea necesară unei asemenea *escapade ideatice*, prudenţa îl face, peremptoriu, să recurgă la pagini de corespondenţă, fragmentul citat conţinând în germene *un nod de contradicţii,* preludiul acestora, din care se va construi, din mers, întregul eseu privind binele în învăţătura celor doi mari gânditori: contele Tolstoi şi singuraticul de la Sils-Maria – Nietzsche. Şestov îşi propune, de fapt, să urmărească modul în care Tolstoi, Nietzsche şi Dostoievski au izbutit să meargă mai departe în cunoaşterea omului, în care *totul este drum pierdut*; cei trei monştri sacri –Tolstoi, Nietzsche şi Dostoievski – au mers *mai departe,* în comparaţie, evident, cu Belinski.

Şestov este de părerea că, în cazul în care Hegel ar fi citit scrisoarea *pateticului Visarion*, filosoful german l-ar fi calificat „drept un sălbatic". Să vedem, în fine, citatul din Belinski: „Chiar dacă aş reuşi să ajung pe treapta cea mai înaltă a dezvoltării – chiar şi de acolo v-aş cere să daţi socoteală pentru toate victimele condiţiilor de viaţă şi ale istoriei, pentru toate victimele hazardului, superstiţiilor, inchiziţiei lui Filip al II-lea etc., etc.; altfel m-aş azvârli în gol, cu capul în jos, de pe această treaptă. Nu-mi doresc fericirea nici dacă ar fi s-o obţin gratuit, atâta vreme cât nu voi fi liniştit pentru soarta fiecăruia dintre fraţii mei de sânge. Se spune că dizarmonia constituie o condiţie a armoniei; poate că acest lucru este avantajos şi încântător pentru melomani, dar, categoric, nu pentru cei cărora le este dat să exprime prin soarta lor dizarmonia". E clar, precum faptul că după luni urmează marţi, după toamnă revine, ciclic, iarna (deşi anotimpurile, nici ele, vai, nu mai cunosc nuanţele, măsura, şi prind, de la o vreme, să se amestece, să-şi calce reciproc hotarele), e limpede că Hegel ar fi avut dreptate, calificându-l pe autorul citatei epistole drept un sălbatic; Belinski ia drept literă de lege câteva noţiuni filosofice, câteva precepte, categorii, le aplică

contingentului, şi, constatând discrepanţele rezultate, diferenţele dramatice, îi cere socoteală întregii filosofii, o pune la stâlpul infamiei, se supără pe Hegel, pe alţi creatori de sisteme filosofice care taxau *realitatea* ca fiind *raţională*... Dacă realitatea este raţională, se sugerează în înfocatele diatribe belinskiene, atunci, mă rog frumos, cum se admite existenţa victimelor? Cum e posibilă inchiziţia lui Filip al II-lea? Dacă se admite o asemenea nedreptate flagrantă, o asemenea dramă inacceptabilă într-o realitate cu caracter raţional, atunci vinovaţii sunt cei care „au stabilit" că realitatea e raţională, întrucât în cazul în care nu se depista caracterul raţional al realităţii, nu existau victime!! (?) Oalele sunt sparte de capul lui Hegel, săracul! Până intervine Şestov: *„Să ceri filosofiei cont pentru fiecare sacrificiu al istoriei*! *Aceasta* este oare menirea ei?! [...] Nu este vina lui Hegel că Belinski a interpretat cuvintele acestuia în sensul că pe pământ victoria adevărului este asigurată. Nu este câtuşi de puţin vorba de aşa ceva. Hegel a fost, în fond, şi el un idealist". Un mare idealist, bineînţeles. Ca şi *primul Dostoievski* (şi nu doar primul!). Ca şi contele Tolstoi. Ca şi Nietzsche. Fără îndoială, Belinski e conştient de confuzia vehiculată fără voie într-o scrisoare privată, când, rămas „faţă în faţă cu conştiinţa sa, îl revoltă propriul său patos", ieşit la iveală în studiile sale critice, unde el nu-şi permite să exprime ceea ce îndrăznise în paginile unei epistole. De fapt, ce îşi îngăduise exegetul? Să se îndoiască! Goethe spunea – în *Poezie şi adevăr* – că îndoielile trebuie lăsate acasă, în laboratorul scriitorului; în faţa publicului cititor e cazul să transpară exclusiv siguranţa, voinţa de seninătate, partea luminoasă, apolinică a creatorului. Reproşul pe care i-l face, prin intermediul personajului central din *Lupul de stepă,* Hermann Hesse autorului *Elegiilor romane* e următorul: „ipocrizia" de a arăta o singură mască – e adevărat, reală – prin intermediul căreia sunt exteriorizate exclusiv bucuriile, împlinirile ce-i augmentau serenitatea, pofta de viaţă, voinţa de a se exprima, cealaltă parte a personalităţii sale complexe – partea întunecată, cu uriaşele îndoieli, prin hăţişul cărora trecea până să ajungă la el însuşi, enormele tristeţi, deznădejdile ce ar fi răpus probabil, imperii, însă pe el, pe Goethe, l-au regăsit în punctul din care i-au sporit umanismul, i-au adâncit dorinţa de a-şi construi viaţa ca pe o operă – aşadar, masca neagră, cu câteva, memorabile, excepţii, rămâne inaccesibilă. „Îndoielile sunt lăsate deoparte, scrie Lev Şestov, şi se uită de ele la o partidă de preferance. [...] Publicul nu trebuie să ştie prea mult. El are nevoie de idealuri, şi cel care vrea

să-l servească este obligat să i le ofere cu orice preţ.” Desigur, autorul *Filosofiei tragediei* simplifică deliberat lucrurile; în realitate, însă, el cunoaşte motivele ascunderii marelui secret; Şestov nu se grăbeşte să le smulgă din tăcere şi, apelând la limbajul polisemantic al metaforei, îi dă Cezarului ce-i aparţine: „Scriitorul se aseamănă cu o tigroaică rănită, venită cu sufletul la gură la puii din vizuină. Are o săgeată în spate, dar trebuie să alăpteze fiinţele neajutorate, care habar nu au de rana ei fatală. Şi Belinski avea o asemenea rană, despre ea vorbeşte şi frenezia sa, şi scrisoarea citată, şi preferansul – cu toate acestea, până la sfârşitul vieţii a rămas ferm la postul său, făcându-şi datoria”.

Modul superior în care şi-a făcut datoria V. Belinski „îl deserveşte” pe Lev Şestov, şi filosoful rus recunoaşte *aceasta* din capul locului; în operă, Vissarion Grigoryevich Belinski e ireproşabil, excepţiile (cum e, de pildă, nerecunoaşterea capodoperei lui Dostoievski *Dublul,* gafă monumentală, neiertată nici astăzi) confirmă nivelul atins de celebrul critic rus, care ocoleşte *temele nedorite, problemele blestemate* – „îngrozitoarele fantome”, reapărute în discuţii private, în pagini de corespondenţă, „faţă în faţă cu propria-i conştiinţă”, când „tigrul rănit” *cedează,* căci se află în faţa *marilor eşecuri, a marilor dezastre* ale lumii, ale omului, eşecuri, dezastre, care-i clatină din temelii idealismul, menţinut în pofida „blestematelor probleme”, în ciuda recunoaşterii neputinţei de a interveni, plătind un tribut pe măsură.

Lev Şestov provoacă *îngrozitoarele fantome,* propunându-şi să nu ocolească, în discursul său filosofic, temele ocultate de Belinski. Dacă Şestov ar proceda altminteri – „nu ar fi un act de curaj, ci o crimă”; „Trebuie să ridicăm vălul de pe taina pe care o ascundea cu atâta grijă Belinski şi să facem public ceea ce vorbea el numai în cercul prietenilor săi apropiaţi.” Ca moto la studiul monografic *Binele în învăţătura contelui Tolstoi şi a lui F. Nietzsche*, Lev Şestov va aşeza una dintre cele mai disputate aserţiuni nietzscheene: „Vai tuturora celor ce iubesc, care nu izbutesc să se ridice deasupra milei lor”. „Trebuie să căutăm, va scrie Şestov în siajul lui Nietzsche, ceea ce este *mai presus* de milă, *mai presus* de bine.”

„Ne ceartă, ne ceartă, dar, totuşi, ne citesc”

Oare Belinski, într-adevăr, n-a înţeles mesajul transmis de Dostoievski prin Goliadkin? Sau, mai degrabă, pricepând despre ce este vorba, criticul rus a manifestat o atitudine contradictorie faţă de *poemul petersburghez*, atitudine pendulând explicit între laudă entuziastă (criticul s-a referit la „lumea cu totul nouă, descoperită şi creată” prin Goliadkin, la „coloritul patetic al povestirii”) şi rezervă neîngrădită (la urma urmelor, avea în faţa lui un cvasidebutant!; la Dostoievski ne referim, evident), fiindcă nu i-a convenit falsul erou mărunt – un soi de „îngrozitoare fantomă”, ce întruchipa „marea infamie, marele eşec, marea nenorocire” a întregii societăţi ruse? În acest *poem epic* – lucrare care s-a dovedit „cea mai dezbătută din întreaga [...] operă literară” (Leonid Grossman) a autorului *Fraţilor Karamazov*, Dostoievski este, pentru prima dată de altminteri, *un trouble fête* de pomină, deoarece îşi permite luxul de a descrie crahul societăţii ruse, de a aborda *problemele blestemate* ce bântuie Rusia acelor vremi, folosind-se de un instrument potrivit: Goliadkin şi dublura acestuia.

Desprins din *galeria oamenilor comuni,* a personajelor luate din *media statistică* (pentru a vehicula deliberat un clişeu specific exegeţilor dostoievskieni), Iakov Petrovici Goliadkin constituie o eminentă excepţie atât în contextul „vecinilor de galerie”, a *oamenilor de condiţie medie,* cum ar fi, de pildă, Liza cea sărmană, cunoscutul personaj karamzinian, gogolianul Akaki Akakievici, *sărmanii* din cărţile lui Balzac, George Sand, Eugène Sue (scriitori citiţi, iubiţi de Dostoievski), cât şi cei din arealul creaţiei dostoievskiene. Prin acest personaj, Fiodor Mihailovici Dostoievski comite o dublă, superioară, *trădare estetică.* Îi trădează pe maeştrii săi; se înstrăinează mai întâi de N.V. Gogol, de care se arătase legat prin cartea de debut – romanul, mai exact, povestirea de proporţii *Oameni sărmani,* definitivată la începutul anului 1845 şi publicată, în anul următor, în paginile revistei lui N. A. Nekrasov, „naşul literar” al lui Dostoievski – *Peterburgski sbornik; Oameni sărmani,* scrisă în *duhul epocii,* este, neîndoielnic, ieşită din *mantaua lui Gogol* – fapt remarcat de Belinski nu fără patetism, Nekrasov atrăgându-i atenţia că, în contextul literar de atunci, apăruse *un nou Gogol*!

Grossman se referă amănunţit la reacţia „patronului naturalismului”, a „corifeului literaturii ruse”. După ce junele Nekrasov l-a anunţat pe Vissarion Grigoryevich că s-a ivit *un nou Gogol* în literatura rusă, „Belinski a ascultat sceptic osanalele tânărului poet”. L-a citit, totuşi. Iar seara, criticul fusese găsit de Nekrasov – în aceeaşi locuinţă, aflată la răscrucea dintre Nevski Prospekt şi Fontanka, în camera sa de lucru, unde pe etajere erau aranjate busturile şi statuetele lui Puşkin, Gogol, Goethe, Rousseau şi Voltaire – „într-o stare de exaltare febrilă”, motivul surescitării nervoase fiind *Oameni sărmani*; „Ceea ce mă surprinde în primul rând la el (la Dostoievski – n.n.) – a declarat criticul – este măiestria surprinzătoare cu care înfăţişează ochilor cititorului personajul viu, schiţându-l doar prin două-trei cuvinte... Şi apoi acea profundă şi caldă compasiune faţă de sărăcie, de mizerie şi suferinţă. Ia spune-mi, probabil că el însuşi este om sărac şi a suferit mult?... Numai un geniu, care prin puterea înţelegerii sesizează într-o clipă ceea ce în cazul unui om obişnuit necesită o experienţă de mai mulţi ani, este capabil să scrie o astfel de lucrare la douăzeci şi cinci de ani”.

În pofida acestei aprecieri, care i-a facilitat lui Dostoievski intrarea „în frăţia scriitorilor din patria sa”, cartea a fost primită cu un succes discutabil, fiind, mai degrabă, controversată; recenziile elogioase fuseseră secondate de atacuri – detaliu ce-l face pe Dostoievski să consemneze într-o scrisoare către fratele său, M.M. Dostoievski (Petersburg, 1 februarie 1846), la două săptămâni, pare-se, după ce lucrarea de debut văzuse lumina tiparului, următoarele: „Oho, frate! De ce ocară cumplită a fost întâmpinată [cartea – n.n.]! [...] Dar eu ţin minte cum a fost primit Gogol, şi cu toţii ştim, cum a fost primit Puşkin. [...] Ne ceartă, ne ceartă, dar, totuşi, ne citesc [...]. Aşa s-a întâmplat şi cu Gogol. L-au certat, l-au certat, şi l-au certat, dar, cu toate acestea, îl citeau şi acuma s-au împăcat cu el şi au început să-l laude. Le-am aruncat lor, tuturora, un os de câine”.

Oameni sărmani – calificat de autor, pe jumătate în glumă, pe jumătate serios, drept *os de câine* – este, desigur, o provocare; unii dintre critici au tratat acest text drept o operă prolixă, F.M. Dostoievski fiind convins că *acolo,* în romanul său de debut (el îl considera roman!), „*nu există baremi un cuvânt de prisos*”. Aşadar, după ce prima carte e scrisă în spiritul maestrului său, în spiritul epocii literare, Dostoievski, prin poemul petersburghez *Omul dedublat* (sau *Dublul*), se desprinde de mentorul său, dar şi de stilul caracteristic primei creaţii literare. Mai mult, Dostoievski nu ia drept literă de lege ce s-a scris în materie de *indivizi dedublaţi* până la acea oră*,* ci... îşi complică sarcina, misiunea, se arată, pentru prima dată, interesat de oscilaţiile unui *introvertit sadea,* care înnebuneşte, alienarea mentală fiind descrisă din *interiorul personajului*, urmărit în diferite medii infestate de morbul degradării şi lăsat *cu gura slobodă,* cum se spune, lăsat să debiteze vrute şi nevrute în scopul de a arăta cu degetul înspre *marea infamie* a societăţii ruse a secolului al XIX-lea, *marele eşec* al societăţii ruse de atunci. Descrierea alienării propriu-zise, dincolo de *întreprindere abisală*, devine, de bună seamă, un tertip, o viclenie superioară, în condiţiile în care cenzura se înăsprise teribil: cel care vă vorbeşte, cel care aplică scatoalce moravurilor voastre de doi bani, cel care arată cu degetul la voi, biciuindu-vă defectele, trecând degradarea societăţii voastre de nimic prin malaxorul lucidităţii, e un nebun, uitaţi-vă la el, da, el – cinovnicul, funcţionarul mărunt, care *vede enorm şi simte monstruos* – fusese ales să fie smuls din mediocritatea lui, în care s-ar fi bălăcit până la sfârşitul zilelor; ceea ce vede îl face să înnebunească, dar nu, el e, în realitate, un nebun, nu reprezintă un pericol; eu, autorul, nu sunt atât de interesat de ceea ce spune, ba sunt, însă foarte-foarte puţin, în măsura în care spusele lui, modul lui de a bate câmpii, de a o lua razna, mă ajută să-l descriu dinlăuntrul lui, deşi, în fine... poate... niciodată nu se ştie; eu, autorul, descriu, afundându-mă în propriul personaj, în pielea psihicului progeniturii mele, felul în care înnebuneşte – asta, prin urmare, sugerează autorul, romancierul-Dumnezeu. Că „odrasla” creată de mine e... „dilie”, toarnă verzi şi uscate etc., nu e vina mea; printre obligaţiile mele însă stă următoarea datorie: să-l iubesc aşa cum e, nebun, aspru, nedrept, mărunt, un cinovnic oarecare, şi, se înţelege, să-l descriu!

Makar Devuşkin l-a servit pe autor, în acest sens, perfect, constituind *o punte de trecere* către întortocheatul şi guralivul Goliadkin, surprins, din capul locului, în *criză de identitate.* Prin acest *personaj deviat*, care, nu mai vrea, aidoma celorlalţi, să se străduiască *să-şi niveleze propriile abisuri* (Cioran, *Tratat de descompunere*), Dostoievski îşi arată interesul nu atât pentru *oamenii simpli, sărmani,* cum a procedat exemplar, previzibil în primele-i scrieri, ci pentru unul dintre ei, şi anume pentru cel care *se alienează,* întreaga istorie punctată în poem fiind cea a unui ins ce sare din normalitatea acceptată aparent din întâmplare – un individ care

refuză să fie „civilizat” şi îşi strigă „pe toate drumurile lepra”, dând, astfel, dovadă de o sfruntată lipsă de „respect faţă de minciuna elegantă făurită timp de secole”. (Cioran) Scriitorul descrie, după cum am consemnat, modul în care Goliadkin o ia razna; aidoma unui demon, instalat în forul intim al eroului său, Dostoievski tratează tema alienării unui individ mărunt, identificându-se uneori cu *ego-ul alienat* riscant de mult. Şi detaşându-se net atunci când e cazul; de fiecare dată însă discret, aproape fără să se observe. Şi fără să judece, să condamne personajul central al *poemului*, pedepsit să-şi piardă minţile.

În primii timpi, în cele dintâi pagini ale *poemului,* Iakov Petrovici Goliadkin, subşef de birou cu gradul de consilier titular – post obţinut cu o sumedenie de dificultăţi şi lupte – seamănă întrucâtva cu lermontovianul *erou al zilelor noastre,* Peciorin, care atestă, nu fără o anumită prudenţă, nu fără mulţumire uimită, existenţa, în structura-i psihică, a unui *dublu*, dispus să supună judecăţii orice întreprinde protagonistul; Peciorin vorbeşte despre un *eu* care există, iubeşte, acţionează, detestă, savurează plăcerile mărunte ale vieţii, şi un alt *eu* – intransigent, atotvăzător, care supune tot ce ţine de *primul eu* unei minuţioase analize, despică la infinit firul, condamnă, încurajează... Goliadkin se trezeşte într-o „zi cenuşie de toamnă, mohorâtă şi tristă” (Dostoievski); „iese din somn” cu regretul de a fi văzut spulberându-i-se ultimele resturi de vis într-o avalanşă de „gânduri incoerente”. Chipul pe care şi-l contemplă în oglindă „nu-i oferi cine ştie ce privelişte deosebită”; cu toate acestea, *posesorul* acestuia rămâne foarte mulţumit. Metafora narcisiacă a contemplării propriului chip în oglindă reprezintă, desigur, începutul *dedublării* lui Goliadkin, care, satisfăcut de ce vede în faţa ochilor, în dreptunghiul argintiu al oglinzii, se bucură că n-a intervenit ceva deosebit, chipul său rămânând intact. Ţinem minte că şi Narcis – fiul Regelui Cephisus şi al nimfei Liriope – urmând pedeapsa lui Nemesis, aplicată pentru faptul că frumosul tânăr dispreţuia iubirea, se arătase, la un moment dat, fascinat de propriul chip, fascinat şi speriat în egală măsură, fiindcă nu-l putea atinge. În dorinţa de a întârzia, de a *conserva* acel chip, dus de curentul încântării de sine, pe de o parte, iar pe de altă parte, înnebunit de durere, Narcis, în cele din urmă, se stinge. După ce se arată fericit de felul în care se trezise, după ce descoperă că propria imagine nu e de lăsat, Goliadkin se uită prin geamul camerei sale, destul de sărăcăcioase de altminteri; pe faţă i se aşterne un zâmbet

satisfăcut, apoi cinovnicul numără un teanc de bancnote, pentru ca, într-un târziu, să deconecteze samovarul.

Observând, în toiul peregrinărilor prin Sankt-Petersburg, că este remarcat (în timpul programului) de şeful serviciului, Andrei Filipovici, şi constatând, vai, că „nu mai era chip să se ascundă”, Goliadkin se pomeneşte în faţa unei dileme: să-l salute sau... „să mă prefac că eu nu sunt eu, ci altcineva – *unul care, să zicem, seamănă cu mine, şi să rămân, deci, indiferent? Adică, nu sunt eu, şi pace!”.* Acest „eu nu sunt eu, ci altcineva” se va „extinde” încet, sugestiv, laborios, dându-se de gol în meditaţii tot mai incoerente, tot mai morbide. De altfel, lipsa de legătură logică între afirmaţiile domnului Goliadkin, precum şi ticul acestuia de a trece, netam-nesam, de la un subiect la altul, fără nici un temei aparent, sunt remarcate de Krestian Ivanovici Rutenspitz, doctor în medicină şi chirurgie, vizitat de protagonist în timpul nefastei zile. Medicul îi recomandă nu fără căldură, să-şi schimbe modul de viaţă, căci în *asta* constă, în primul rând, tratamentul; ar fi bine, îi sugerează doctorul, să iasă mai des în lume, să se afle cât mai mult timp posibil printre oameni, amici de serviciu – sfat tratat de domnul Goliadkin relativ neîncrezător, căci, urmându-l, protagonistul ar fi fost pus în situaţia de a-şi schimba firea – el, un individ perfectamente retras, neahtiat după conversaţii de salon, el, „un om simplu, fără pretenţii şi mofturi”, un om care nu are „lustru de faţadă” şi nici „să lustruiască parchetul cu pingeluţa” nu ştie. Ceea ce înseamnă, de bună seamă, că nu-l interesează bunele maniere, conversaţiile de salon, convenienţele. Ci altceva.

Medicul îi aduce aminte pacientului că *deviază de la subiectul discuţiei*; pentru acest expert în domeniul lui Hypocrate *devierea* constituie un început de boală. Devierea e primul semn al începutului de ruptură între Goliadkin şi societate, între Goliadkin *junior* şi Goliadkin *senior*, între creatorul lui Makar Devuşkin şi *părintele* lui Goliadkin. Pe întinderea conversaţiei domnului Goliadkin cu doctorul Rutenspitz, scriitorul îl face pe domnul Goliadkin să *divulge* câteva *schiţe de autoportret*; consemnăm, în treacăt, atenţi, totuşi, la detalii, ce crede domnul Goliadkin despre el însuşi. Astfel, excelenţa sa are o bună opinie despre propria persoană; e un funcţionar mărunt şi onest, are simţul dreptăţii, e bun, cald, duce un mod de viaţă izolat, fiindcă nu-şi doreşte nici un amestec în *treburile* societăţii care e cum e: plină de intrigi, nedreptăţi, maculată, de doi bani, având interese meschine, joase, urmate cu orice preţ. Domnul Goliadkin pare – în *primii timpi epici* –

că se menţine la distanţă de cetate, şi această distanţă conţine, nietzschean vorbind, în interstiţiile sale, un admirabil pathos. Deşi incoerent, evaziv, *pieziş* (protagonistul are un arsenal de priviri piezişe, laterale, ca şi Hans Castorp, de altfel, ca şi Castor Ionescu), trecând de la un subiect la altul, ne creăm, în pofida acestor caracteristici goliadkiniene, un portret, în general, *pozitiv*, al eroului central. Lucrurile *negative*, neplăcute, sunt spuse în treacăt, cu un ton nevinovat, umil, protagonistul având aerul că se scuză mereu, timorat de fantome pe care, după toate însemnele, parcă exclusiv el le vede, trădându-le aluziv, temător, cu o jumătate de gură, prezenţa. Imaginea despre sine va rămâne aproape intactă pentru domnul Goliadkin până la finele romanului; accentele însă se vor modifica; pe măsură ce boala sa psihică va progresa, pe măsură ce scindarea *eului* se va accentua, lectorul nu va lăsa să-i scape faptul că imaginea *pozitivă* a protagonistului se degradează, e în progresivă decompoziţie, domnul Goliadkin pierzându-şi treptat simţul autocritic (semn cert al nebuniei) şi considerând în continuare că nu este altcineva decât *primul Goliadkin* – funcţionarul exemplar, mărunt, onest, ce menţine o distanţă între *el* şi *ceilalţi,* din considerente limpede exprimate în câteva discuţii (cu domnul doctor, cu şeful său, Andrei Filipovici, cu servitorul său, Petruşka), nu vorbeşte în lume despre lucruri nepermise, ba mai mult, se preface, firesc, că nu le observă.

Parcă în joacă şi, da, cu o răceală care te face să simţi cum îţi ies ţie însuţi aburi „de gheaţă" pe gură, domnul Goliadkin va fi, treptat, deposedat de cele câteva calităţi; iar trăsăturile *negative*, tocmai cele blamate de *junior,* consecvent şi patetic, vor face „corp comun" cu Goliadkin-*senior*, dublul, geamănul identic – proiecţie a minţii protagonistului principal. Domnul Goliadkin-*senior* se va transforma, aşadar, într-o copie a celui care, altminteri, în alte circumstanţe, nestigmatizate de boală, nu şi-ar fi dorit să devină nici în ruptul capului; astfel, cinovnicul se metamorfozează într-un individ laş, spăimos, tremurând în faţa superiorilor ierarhici, un ins, care suferă de mania persecuţiei şi care, pentru a-şi salva reputaţia, destul de dubioasă de la un punct încolo, bunul renume, e gata să facă din ţânţar armăsar, să recurgă la intrigi, să lunece fără jenă în impostură, să se umilească (până şi în faţa propriului servitor!) cu plăcere veninoasă, făcându-şi din umilinţă, din dorinţa perversă, explicabilă, de a cădea în ochii proprii, dar şi în ochii celorlalţi – o religie măruntă, necesară ca oxigenul unui muribund. Oare aşa e?

Tigroaica rănită şi *blestematele probleme*

Uimitor este (e ştiut că la acest detaliu se referă şi Lev Şestov, şi alţi gânditori) că Dostoievski – cel care lăcrima literalmente, ca şi Nekrasov, după ce termina o scenă din *Oameni sărmani* – acum, lucrând la *Omul dedublat*, descrie *meandrele duhului* goliadkinian cu răceală şi, am spune, cruzime, dacă n-am şti că, de fapt, domnul Goliadkin (iar, mai târziu, *Omul din subterană,* cneazul Mâşkin din *Idiotul)* nu reprezintă decât *un instrument* pentru scriitor. Artistul n-a fost interesat exclusiv, după cum am menţionat, de *descrierea unei alienări.* Dedublarea domnului Goliadkin – proces ce deţine aparent prim-planul epic – se derulează pe un fundal social, uman; pe măsura agravării bolii, pe măsură ce *Goliadkin-junior* se transformă într-un ins tot mai obraznic, ticălos, intrigant, iar *Goliadkin-senior* e tot mai afectat, contradictoriu, ilogic, lipsit de demnitate, din ce în ce mai bolnav, *detracat mintal,* se dezveleşte contextul degradat, bolnav, în care se desfăşoară această dramă a alienării; *oamenii cetăţii* sunt zugrăviţi într-o lumină departe de a fi flatantă. Goliadkin *e lăsat* să se manifeste în calitatea de *trouble fête*, *i se permite* să vorbească gura fără el, aşa pare cel puţin (la mijloc fiind, de fapt, una dintre marile calităţi dostoievskiene – cea de a şti să asculte), ba mai mult decât atât: personajului *i se creează condiţii* ca el să vorbească nestingherit, neintimidat de nimeni, despre tot ce-l deranjează, tulburându-i echilibrul, întrucât „omul trebuie ascultat aşa cum e. Să-i iertăm, în prealabil, toate păcatele, numai să spună adevărul. Poate, cine ştie, acest adevăr, atât de dezgustător la prima vedere, să conţină ceva mai bun decât farmecul celei mai gogonate minciuni. Poate că toată energia durerii şi disperării nu trebuie, câtuşi de puţin, să servească la pregătirea idealurilor şi doctrinelor adaptate la viaţa cotidiană, aşa cum au făcut-o până acum dascălii umanităţii, care ascundeau întotdeauna cu grijă de ochii străini propriile lor îndoieli şi suferinţe". (Lev Şestov)

Prin personajul său, Dostoievski renunţă „la toate ornamentele exterioare", cu o totală *lipsă de măsură* (taman asta îi va reproşa pateticul Vissarion debutantului!!) şi scoate la iveală „adevărul atât de calomniat": da, tocmai *acel* adevăr care-l tulbura pe

Belinski când rămânea, aidoma *tigroaicei rănite,* în faţa propriei conştiinţe. Acestea sunt, probabil, motivele rezervelor belinskiene, o parte din ele, faţă de *poemul* dostoievskian. Spre deosebire de criticul rus – un idealist convins, ce făcea abstracţie în articolele, studiile, monografiile sale, de *problemele îngrozitoare* (în vogă printre studenţii, adolescenţii slavi) şi le punea în discuţie exclusiv în scrisori, discuţii private, la o partidă de preferans, după cum am remarcat, fiindcă lectorii „nu trebuie să ştie prea mult", ei au „nevoie de idealuri, şi cel care vrea să-l servească (pe publicul cititor – n.n.) este obligat să i le ofere cu orice preţ", Dostoievski, şi el un idealist sadea, dar de o cu totul altă factură, nu lasă îndoielile deoparte, nu renunţă la *problemele blestemate*, pentru a le aborda dincolo de pagina scrisă, ocrotindu-şi astfel lectorul. Dimpotrivă. Creatorul *omului din subterană* e dispus, pregătit mereu să farmece lectorul, să-l transforme în complice, să-l asculte ore în şir, să intre în pielea lui, să discute cu el – ipocritul şi crudul cititor – de la egal la egal, despre tot *ce se cuvine a fi trecut sub tăcere*, despre tot ce supără urechile fine, de salon, despre tot ce-l macină pe el, romancierul-Dumnezeu, otrăvindu-i sângele. *Problemelor blestemate*, incomode, nu li se acordă spaţiu exclusiv în scrisori, polemici de salon, ca în cazul lui Belinski; dacă ar fi procedat altminteri, Dostoievski, e de la sine înţeles, se trăda pe el însuşi, înşela, de bună seamă, şi lectorii.

Curajul de a trata în operă, în text, *blestematele probleme* nu i l-a iertat Belinski lui Dostoievski. Curaj acceptat, e adevărat, în cazul lui Gogol, de pildă, e adevărat, după ani de ceartă, de „ocară" a criticilor. Or, Fiodor Mihailovici era abia la a doua carte!! Abia intra în peisajul literar, în templul literaturii. Abia de se observa că intră în *marea boală* – destinul de scriitor care alege imposibilul, formulat de Lev Şestov persuasiv, laconic: „*Să trăieşti având mereu, continuu, în faţa ochilor* acele *îngrozitoare fantome.*"

Să fi uitat oare marele, neînfrânatul Vissarion entuziasmul cu care salutase *Eroul zilelor noastre*, despre care Lermontov scria, în prefaţa la cea de-a doua ediţie, că „împotriva tuturor zvonurilor care circulă, [autorul – n.n.] nu s-a gândit să se prezinte pe sine şi nici chiar «eroul», în general, ci şi-a propus numai să înfăţişeze «viciile» timpului său", deoarece, susţine persuasiv creatorul lui Peciorin, e „suficient să se precizeze boala. În ceea ce priveşte tratamentul ei, numai Dumnezeu îl cunoaşte"? Ei bine, Dostoievski tocmai asta face: *precizează boala*; în primul rând, *precizează* boala Rusiei cârmuite de ţarul Nicolai I – ţară marcată de discrepanţe uluitoare, de

sărăcie, mizerie, înăsprirea cenzurii, prosperarea denunţurilor, iobăgia (în plin secol al XIX-lea, iobăgia fiind lichidată, printr-un ucaz, abia la 1861!!), pe de o parte, iar pe de alta – de lux, corupţie etc. Diagnosticând florilegiul de boli ale Rusiei, Dostoievski, iată, creează o operă literară considerată ulterior „un studiu psihologic aprofundat al dedublării personalităţii, adică a suferinţei sufleteşti a unui slujbaş mărunt, prins de marşul brutal şi necruţător al vieţii, care îl expulzează fără milă din cercul ei pe acest om insignifiant, inofensiv, chipurile în urma denunţului unui sicofant creat de imaginaţia sa bolnavă şi care întruchipează parcă toate slăbiciunile, defectele şi greşelile sale" (L. Grossman), slăbiciuni, defecte, greşeli, agravate în mod progresiv şi dată fiind conştientizarea incapacităţii de a fi la nivelul cerinţelor impuse, direct-indirect, de cea pe care o considera *aleasa inimii sale*, minunata Klara, fiica consilierului de stat Berendeev, inaccesibilă, deoarece Goliadkin e situat, prin naştere, pe un alt palier social, iar zidul format între el, insignifiantul funcţionar, sărac lipit pământului, şi *subiectul pasiunii* lui, e imposibil de escaladat, căci e construit din multiple prejudecăţi (individuale, sociale, tribale) şi din complexe; este acesta amănuntul semnificativ, elocvent, asupra căruia insistă, cu fineţe, Dobroliubov, care e de părere că nebunia lui Goliadkin se declanşează „ca urmare a neconcordanţei dintre rămăşiţele omeniei lui şi cerinţele oficiale ale situaţiei sale". Goliadkin a fost respins, în consecinţă, „toate noţiunile lui s-au dat peste cap". Şi Dobroliubov, şi Grossman sunt înclinaţi să creadă că „nebunia lui Goliadkin avea cauze sociale", acestea, cauzele sociale, constituind, mai degrabă, ultima picătură, imboldul alienării mentale, declanşate – inofensiv aproape! – cu acea liminară decizie goliadkiniană de a considera că „*eu nu sunt eu, ci altcineva*", pentru a ascunde de superiorul ierarhic faptul că chiuleşte. Dar mai e, la mijloc, un detaliu foarte important, remarcat cu subtilitate de autorul *Titanului*: omul mărunt, timid, apăsat de multiple complexe, prejudecăţi, azvârlit, dintr-un moft al sorţii, faţă în faţă cu uriaşul Sankt-Petersburg, imperiala urbe, marcată de cruzime şi violenţă. Comparaţia făcută, în acest sens, cu „sărmanul Evgheni" puşkinian, prigonit de statuia lui Petru cel Mare – „simbolul absolutismului neîndurător şi vindicativ" – e adecvată, sugestivă, deoarece „sistemul politic al Ţarului Nikolai I, cu persecuţiile şi ameninţările lui, provoca şi el adevărate manii ale prigoanei".

Dublura, caracterizată de Dostoievski drept *o spovedanie* – „o povestire despre tainica sa dramă interioară”, „pricina primelor controverse” violente, aprige, stârnite în cercul belinskinian, în peisajul literar al primei jumătăţi a secolului al XIX-lea – a fost citită de autor acasă, la Belinski – un „critic sever şi teribil” – în prezenţa lui Turgheniev, Grigorovici, Annenkov. Atmosfera din acea seară literară de excepţie e descrisă, recreată, cu lux de amănunte, de Grossman. După spusele lui Grigorovici, citat de autorul *Titanului...*, Belinski „şedea în faţa autorului, atent la fiecare cuvânt şi uneori nu putea să-şi ascundă entuziasmul, repetând că doar Dostoievski putea să găsească subtilităţi psihologice atât de uimitoare” – aprecieri, care, totuşi, nu l-au împiedicat să constate multiple „deficienţe ale formei”, precum şi lipsa de măsură a autorului. Observaţii ascultate de Fiodor Mihailovici „cu bunăvoinţă şi nepăsare, ca un autor pe deplin format”, care, în privinţa nevoii de a perfecta forma *Dublurii,* i-a dat dreptate pateticului Vissarion, deşi n-a revăzut textul propriu-zis niciodată, reluând exclusiv temele abordate acolo, ideea principală, „luminoasă şi extrem de serioasă”, situată „la graniţa dintre disperare şi marea inspiraţie” – idee, florilegiu de idei, reluate, în cheie polemică, peste circa trei decenii în poemul *Marele Inchizitor* din *Fraţii Karamazov* – o indirectă replică târzie dată *pateticului* Vissarion, cu care Dostoievski, după ruptura intervenită, „s-a certat în cap” până în ziua morţii, când, perfect lucid, după o hemoragie intensă, „şi-a chemat copiii, i-a luat în braţe” (era întins pe divanul deasupra căruia se afla o reproducere după iubita Madona Sixtină) şi a rugat-o pe Anna Grigorievna, soţia lui, „să citească parabola fiului risipitor”.

Oscar Wilde. Marile jocuri

Văzând lumina tiparului iniţial, după cum se ştie, în paginile publicaţiei *Lippincott's Monthly,* capodopera lui Oscar Wilde stârneşte unul dintre scandalurile literare de pomină, probabil, unul dintre cele mai notabile, după – în ordinea importanţei – cele declanşate de Baudelaire, Proust, dar şi de alte câteva personalităţi literare, cum ar fi, de pildă, D.H. Lawrence. Wilde este acuzat de amoralism şi vulgaritate, iar la procesul care i se intentează neîntârziat sunt citate întinse fragmente din romanul *Portretul lui*

Dorian Gray – pasaje utilizate ca argumente imbatabile în defavoarea scriitorului care, e ştiut, poseda arta de a fermeca în doi timpi şi trei mişcări. Printr-un joc subtil şi pervers al circumstanţelor, despre scandalul literar stârnit de opera amorală a acestui *dandy* s-a vorbit şi s-a scris nu puţin, oricum, mai insistent şi, uneori, mai convingător decât despre opera însăşi – *subiectul*, vizat şi contestat insistent, capul gâlcevilor propriu-zise. În prefaţa sa, intitulată sugestiv *Oscar Wilde între oglinzile carnivore*, Mircea Mihăieş consemnează, pe bună dreptate: „Mană cerească pentru specialiştii studiilor de gen, Oscar Wilde străluceşte astăzi mai mult în anticamera culturii decât în saloanele de onoare, ca victimă a puritanismului victorian, ca personaj tragic, ca sodomit, ca damnat şi vicios. Mult mai rar, şi oarecum din întâmplare, e prezentat ca autor al unei splendide, graţioase, irezistibil de inteligente opere literare” – care este, în percepţia exegetului timişorean, „rău înţeleasă, rău interpretată şi mai ales rău recuperată.”

Ce ne face să ne reîntoarcem asupra acestei opere literare extrem de importante? Ce calităţi nu-i sunt străine şi care, dintre acestea, deţin întâietatea, de vreme ce *Portretul lui Dorian Gray* nu este nici originală, nici *cap de serie* nu poate fi calificată? În acest text, care rămâne a fi, probabil, în primul rând, o polemică indirectă cu proza scrisă până atunci, sunt abordate câteva teme majore ale literaturii: *relaţia maestru-ucenic, amoralitatea, tema dublului,* cea din urmă tratată, nu fără izbândă, după cum spuneam cu alte prilejuri, de Mihail Lermontov în *Eroul vremii noastre,* de F.M. Dostoievski în poemul sanktpetersburghez *Domnul Goliadkin*; tema pactului cu Diavolul, cea a raportului *existenţă/ artă.* Numai enumerarea acestor *motive majore* ar fi suficientă pentru a aborda eseistic modul şi nivelul (da, mai ales, nivelul) la care accede O. Wilde, câteva dintre cheile posibile, utilizabile în interpretarea *epopeii* sale, oferindu-ni-le chiar autorul în celebra-i prefaţă; aici, previzibil, ar fi cazul să notăm că între prefaţa scriitorului „răsfăţat” şi romanul propriu-zis există câteva discrepanţe, dacă nu chiar o ruptură estetică, personajul central, protagonistul romanului, Dorian Gray, cel ce-şi vinde sufletul în schimbul eternei tinereţi, constituind, o *expresie,* o *întrupare* a rupturii imaginate de către autor.

Lordul Henry Wotton îl admiră făţiş; prin acest june de o frumuseţe unică, sălbatică, pictorul *re*învaţă parcă să vadă altminteri totul, chipul acestuia constituind – pentru Basil Hallward – o boală şi o vindecare, ce-i vor aduce, ulterior, moartea; lordul îl tratează ca pe

un ucenic iniţiat cât de cât de la bun început şi, mai ales, pregătit pentru *marea şcoală,* apt de a asculta şi a învăţa din mers. Dorian Gray este iniţial *efigia* eroului mitic Narcis, prototipul tânărului care – pedepsit de Nemesis pentru păcatul de a nu iubi iubirea – se înamorează de frumuseţea propriului chip şi, în intenţia de a se identifica cu acesta, el se ucide, nefiind conştient, credem noi, de consecinţele gestului său fatidic. O. Wilde se apropie de teritoriul mitic al temei respective *pe vârful picioarelor*; protagonistul se vădeşte a fi un narcisiac „convins" până *la un anumit punct.* Lui Dorian Gray îi place să fie admirat, pictat, adulat; în timp ce i se imortalizează chipul de *june tânăr şi ferice*, el îşi exprimă dorinţa de a rămâne pururi aşa, recunoscând *limitele frumuseţii fizice,* durata limitată a acesteia. Printr-un *miracol cu semn negativ,* doleanţa atipică i se împlineşte: Dorian *cel în carne şi oase* îşi păstrează intactă frumuseţea chipului; fiece modificare, crispare, contorsiune, produse în duh, apar cu fidelitate demonică pe faţa personajului înfăţişat în fatidicul portret. Metamorfozele înregistrate pe chipul din tablou sunt zguduitoare şi, în chip firesc, îi provoacă lui Dorian Gray veritabile căderi, crize, melancolii; pactul o dată încheiat însă, nu admite, din capul locului, nici o concesie estetică sau de ordin moral. Chipul din tablou e sortit îmbătrânirii, descompunerii morale, psihice, constituind o imagine fidelă a metamorfozelor prin care trece lumea interioară a junelui, pe când personajul *viu*, în carne şi oase – Dorian Gray – pare „îngheţat" în formele unei tinereţi fără de sfârşit. Pactul se menţine şi atunci când, excedat, Dorian Gray, găsind că marele vinovat este autorul portretului, nimeni altul decât Basil Hallward, îl ucide fără scrupule, ucenicul fără voie curmând astfel viaţa maestrului său, care credea, cu splendidă, superioară naivitate, că el, maestrul, vede totul prin acest tânăr frumos – umbră a unui străin neidentificat: „Pentru mine, Dorian Gray este pur şi simplu un motiv artistic – *zice cumpătat, mai întâi, pictorul.* S-ar putea ca tu să nu vezi nimic în el. *Eu văd totul în el".* „Cu atât este el mai prezent în opera mea cu cât nu există nici o imagine a lui acolo. [...] Pentru că, fără să vreau, am pus în el o anume expresie a acestei stranii idolatrii artistice, despre care n-am vorbit cu el niciodată. Nu va cunoaşte niciodată acest lucru. Dar lumea s-ar putea să ghicească, şi nu vreau să-mi golesc sufletul în faţa ochilor ei limitaţi şi iscoditori. Inima mea nu se va lăsa pusă la microscopul lor. E prea mult din mine acolo, Harry, e prea mult!"

Deznodământul neaşteptat, atipic – înjunghierea de către Dorian Gray a personajului înfăţişat în tablou – sparge pactul, praf şi pulbere îl face, astfel încât lucrurile se redresează; tânărului de altădată – chipului reprezentat de către pictorul Basil Hallward – i se redă frumuseţea păgână, iar pe faţa lui Dorian Gray apar semnele vârstei reale, semnele degradării, preţul plătit pentru experienţa provocată de el însuşi, de Dorian Gray, fiind unul exorbitant: propria-i viaţă. Pericolul de a aborda un motiv frecventat cu asupra de măsură este ocolit de către Oscar Wilde nu fără succes; intrarea pe *teritoriul* mitului lui Narcis e făcută prin uşa din faţă a literaturii; dacă în cadrul strict estetic al mitului totul, aproape totul, cu excepţia morţii frumosului june, se desfăşoară în registrul serenităţii, al stilului înalt, ca să recurgem la delimitarea făcută de Auerbach, la Wilde, în romanul acestuia mai exact, răul, estetica urâtului, se simt acasă, pe pagini întregi disputându-se duhul lui Dorian Gray, decadenţa-i luxuriantă, eficienta otravă a propriului suflet. Desigur, e la îndemână să ne lansăm în multiple speculaţii privind modul în care *esteticul pur* influenţează destinul lui Dorian Gray, narcisismul său dovedindu-se nociv, ucigător, nu numai pentru el însuşi, ci şi pentru unul dintre maeştrii săi – pictorul, care se află în posesia nobleţii de a recunoaşte uimitorul fapt că toată viaţa va fi dominat de personalitatea lui Dorian Gray („Cât voi trăi, personalitatea lui Dorian Gray mă va domina"), nebănuind iniţial că această dominare va culmina cu un verdict. „Frumuseţea, afirmă lordul Henry, este o formă a geniului – este superioară Geniului, pentru că nu se cere să fie explicată."

Mult disputata prefaţă a lui Oscar Wilde debutează cu o aserţiune edificatoare: „Artistul e creator de lucruri frumoase" – frumuseţea putând fi considerată, în acest context, echivalent al rezistenţei, căci *numai dacă lucrurile durează* (în artă, bineînţeles!) *ele pot fi considerate frumoase.* Homer, Shakespeare, Joyce, Dostoievski, ca să ne referim numai la câţiva monştri literari, ne-au lăsat moştenire *opere frumoase*; ele sunt *frumoase*, fiindcă *au rezistat în timp.* În următoarea afirmaţie din aceeaşi prefaţă, Wilde dezvăluie un alt capitol, de sorginte pur niezscheană, din propria *ars poetica* – *artă dezvăluită ca ascundere a firii*: „Scopul artei este de a dezvălui arta şi de a-l ascunde pe artist", arta fiind şi o mască, iar firea superioară având nevoie de mască. Aşadar, pe măsură ce se exprimă, dezvăluindu-şi astfel arta, artistul se ascunde sub multiple măşti. În miezul unei epoci victoriene, în inima unui imperiu în care

funcţionau multiple zăgazuri, prejudecăţi puritaniste, autorul *Portretului...* are nebunescul curaj de a susţine cu tărie fermă: „Nu există carte morală sau imorală. Cărţile sunt fie scrise bine, fie scrise prost. Atât şi nimic mai mult". Şi ceva mai jos: „Moralitatea artei constă în utilizarea perfectă a unui material imperfect". Da. Să construieşti lumi superioare, lumi estetice, din nimic, din tone de suferinţă şi grandoare, inegale, vii, amestecate, *oferite* de realitate. Tot ce îşi găseşte loc într-o operă perfectă se depăşeşte prin însuşi acest fapt. Devenind numai acolo, numai astfel adevărate. „Chiar lucrurile adevărate pot fi demonstrate." Şi sunt demonstrate atunci când sunt transferate în „planul creaţiei" pure, sunt ridicate la *nivelul esteticului*.

E limpede că a emite atunci, la finele secolului al XIX-lea, adevăruri înrudite, de pildă, cu următoarea constatare: „*Viciul şi virtutea sunt pentru artist materialele artei"* sau „*Singura scuză de a face un lucru inutil este să-l faci dintr-o admiraţie intensă. Arta este cu totul inutilă",* aşadar, a emite asemenea afirmaţii atunci, în contextul acela istoric, cultural, eminamente restrictiv, însemna să te condamni deliberat la un statut de marginal, damnat, vicios, amoral – acest fapt însă nu l-a intimidat nici o clipă pe Oscar Wilde; el a suportat consecinţele artei sale, judecata aspră a contemporanilor, atacurile, vituperările, agresiunile adversarilor literari, care nu l-au iertat pe artist pentru dexteritatea de a da viaţă unui univers superior, populat de personaje fascinante şi mizerabile în egală măsură, dând la iveală duplicitatea deghizată savant, depravarea, decăderea, stricăciunea, bolile societăţii despre care nu aveau curajul să vorbească şi să scrie decât extrem de puţini dintre aleşii scrisului. Mizericordiosul personaj Dorian Gray se înscrie în galeria personajelor fascinante *şi* pentru că rezistă până la capăt pe *drumul ales,* rezistă la un nivel la care au acces aleşii dintre aleşi. Vorbind în limbaj platonician (*Phaidros*), Dorian Gray este mânat de „*dorinţa oarbă*" de a-şi conserva tinereţea, iar această „*dorinţă oarbă*" creşte din pornirea estetică de a resimţi „*plăcerea pe care o simţi în preajma frumuseţii*"; faptul că plăteşte scump plăcerea de sorginte estetică e un alt pretext de discuţie.

În clipa în care Dorian Gray şi-a exprimat pentru prima dată dorinţa de a rămâne aidoma dublurii sale din tablou, el a fost manipulat, „*inspirat de un zeu*", care l-a ascultat şi i-a făcut pe plac. Dar lordul Henry a avut dreptate, citându-l pe Homer: „Zeii îşi iau repede darurile înapoi" după ce lasă muritorii „*să se împărtăşească*

din ce este zeiesc". (Platon) Eterna tinereţe e un dar zeiesc din care se înfruptase Dorian. Şi a plătit cu vârf şi îndesat pentru că fusese ales să guste din otrava şi superbia acelui dar. A plăti însă e firesc atunci când intri în marile jocuri ale artei, ale destinului.

D.H. Lawrence. Poetica erosului

Probabil, acest scriitor care deţine un loc greu de contestat în arena disputelor literare, iată, de circa un veac bătut pe muchie de cuţit (la începutul mileniului al III-lea s-au împlinit 90 de ani de la debutul său literar cu romanul *Păunul alb,* care a văzut lumina tiparului la Editura Heinemann, în 1911), nu agrea laudele bombastice, superlativele neruşinate, şi, cu siguranţă, fără a cădea în capcanele tiparului romantic de geniu neînţeles, trata atacurile, sfârtecările exegeţilor literari... ca pe un stimulent, mâniile sale acerbe, pătimaşe şi reci transformându-se în mânii constructive, estetice: „E ciudat, scrie Frieda Lawrence (Frieda von Richthofen), că Lawrence, cu independenţa lui absolută, nu a dat de necazuri mai mari. A fost atacat şi sfârtecat. Acest lucru îl înfuria, dar niciodată nu s-a autocompătimit. Dimpotrivă, critica era un stimulent pentru a-l face să persevereze". Să se exprime. Să *mişte* de pe făgaşe inerte, fără vlagă, vieţi umane – el, „un omuleţ slab şi pirpiriu" care avea o „asemenea forţă asupra lumii întregi", forţa nu de a o metamorfoza, desigur, ci de a o face mai vie prin intensitatea *trăirii exprimate.* Intensitate ce te harponează înspre ţinutul acela imaginar, numit de Emil Cioran *celălalt versant*.

Era iubit, da, iubit de André Malraux, care vedea acel *ceva,* grăuntele ce le scăpa altor literaţi: „În ochii lui Lawrence, individul contează nu atât prin conştiinţa a ceea ce are particular, ci prin conştiinţa puternică a ceea ce are în comun cu ceilalţi: sexul... Lawrence nu vrea să fie fericit, nici mare; el vrea să existe. Iar lucrul cel mai important pentru el este să fii om". Era admirat de Aldous Huxley, care observa că ochii romancierului „ştiau să vadă prin zidurile de lumină, departe, în întuneric, iar degetele lui sensibile să apropie misterul care ne înconjoară". Soţia lui, Frieda von Richthofen, care, pentru a fi cu el, şi-a părăsit bărbatul, cei trei copii, *locul bine stabilit în lume* (şi asta într-o Anglie de început de secol

XX, când puritanismul era în floare, iar mariajul constituia o comuniune „de esenţă divină”), scria, la finele relaţiei fantastice pe care a avut-o cu D.H. Lawrence: „A murit neştirbit; niciodată nu şi-a pierdut nimic din *uimirea în faţa vieţii*. Niciodată nu a făcut nimic din ce nu voia să facă, şi nimic şi nimeni nu l-ar fi putut sili. Niciodată nu a scris vreun cuvânt în care să nu fi crezut la timpul respectiv. Niciodată nu a făcut vreun compromis cu oricare putere ar fi fost; dacă vreodată a trăit un om cu adevărat liber şi mândru, acela *a fost Lawrence”.* (s.n.) Ca şi pentru *boierul metafizic,* Nikolai Berdiaev – contemporanul autorului capodoperelor *Fii şi îndrăgostiţi* (1913), *Curcubeul*, *Femei îndrăgostite* (1920), *Şarpele cu pene* (1926) – pentru D.H. Lawrence libertatea avea „un caracter aristocratic”; libertatea „ascunde misterul lumii”, iar tragedia a apărut fiindcă „Dumnezeu a dorit libertate”. Desigur, marile spirite se aseamănă; nu puţine similitudini sunt constatate când urmăreşti, rece şi pasional, modul în care ele, marile spirite, se menţin pe culmi, adică *rezistă în spirit la nivelul stabilit.* Marile spirite rămân aristocratice în esenţă, indiferent de unde, socialmente vorbind, au urcat. Iată de ce nu ne miră, nici nu ne surprinde câtuşi de puţin aristocratismul firii lui Berdiaev (fiu de nobili, tatăl său – Alexandr Mihailovici Berdiaev, trăgându-şi originea din nobili moşieri, iar mama sa, prinţesa Kurdaşeva, fiind franţuzoaică), aristocratismul funciar al lui D.H. Lawrence, descendent dintr-o familie relativ modestă: tatăl lui fusese miner, iar mama – profesoară. Problema diferenţelor sociale, a distanţei dintre clase interesându-i, apropo, pe ambii scriitori.

De ce îi compar pe aceşti doi creatori? În aparenţă, ei doi – Berdiaev şi D.H. Lawrence – se află la o notabilă distanţă; în esenţe, din mai multe puncte de vedere, sunt cvasigemeni. Da. Autorul *metafizicii libertăţii* se apropie în spirit, în viziune, de romancierul prolific, în pofida morţii premature (D.H. Lawrence s-a stins la numai 44 de ani, în sudul Franţei, în urma unei îndelungi suferinţe cauzate de tuberculoză); în ciuda morţii survenite devreme, Lawrence a lăsat o impresionantă moştenire spirituală: peste zece romane, nuvele, proză, poeme, teatru, eseuri. Şi variante ale acestora, unele dintre ele necunoscute aproape sau ştiute parţial numai. Ca, de pildă, prima variantă a capodoperei *Amantul doamnei Chatterley,* text, pe care autorul n-a izbutit să-l vadă publicat integral, deşi a luptat cu înverşunare calmă pentru aceasta.

Amantul doamnei Chatterley e rescris de trei ori între anii 1925-1928; publicarea parţială a acestei capodopere, fără îndoială, „a constituit un şoc sănătos, deschizător de orizont”. Deşi de la prima apariţie a acestui roman spărgător de multiple tipare s-a scurs nu puţină vreme, ecourile şocului resimţit de primii lectori, de unii dintre ei, persistă şi acuma, după ce au trecut mai bine de cinci decenii de la publicarea *Amantului...* în SUA şi circa trei decenii de la editarea, de data aceasta integrală, în Marea Britanie. Da. Şocul se menţine. În pofida schimbării mentalităţilor. În ciuda prejudecăţilor.

Am avut, relativ de curând, prilejul să reverificăm spusele anterioare, după reluarea lecturii acestui splendid roman, a acestei superioare poveşti de iubire. Poveste de iubire ce pulverizează o sumedenie de tipare, prin tatonările amoralităţii în registru strict epic, D.H. Lawrence înrudindu-se, de la distanţă, cu sihastrul de la Sils-Maria, Nietzsche, şi cu F.M. Dostoievski. Dar, se înţelege, nu amoralitatea este motivul de care romancierul Lawrence se arată interesat înainte de toate. Amoralitatea devine o problemă de importanţă secundară. Primează *eroul,* legile iubirii, precum şi cele impuse de puternica atracţie sexuală; consecinţele călcării restricţiilor sociale, tribale, burgheze survin, e ştiut, post-factum – şi aceste „urmări” sunt studiate cu minuţie, cu geniu; interesează în primul rând însă, reiterăm, personajele extrem de puternice, care, din *exces de putere* – cum definea Nietzsche iubirea – din *exces de personalitate*, dar şi din noroc, da, din noroc, se recunosc, se regăsesc în *celălalt,* se iubesc, şi, pentru a păstra viu, intact, sentimentul profund care îi leagă, ei, instinctiv, găsind în forul lor lăuntric legea, o impun celor din jur şi luptă, luptă împotriva lor înşile mai întâi, împotriva prejudecăţilor proprii, împotriva prejudecăţilor.

Este, într-un fel, *cazul* doamnei Chatterley, care, la nu multă vreme după căsătoria ei cu Clifford, se alege – pare-se, la un an scurs după luna de miere – cu un bărbat imobilizat, „paralizat total şi ireversibil”. Cei doi se cunoşteau de mult, erau vechi prieteni; Clifford îşi făcuse studiile la Cambridge, obişnuia să-i citească prietenei sale, Constance, din autorii săi favoriţi, între care figurau Platon şi Rainer Maria Rilke; lecturile îi ajutau pe ambii prieteni, deveniţi soţi legitimi, să se detaşeze de evenimentele tragice, inerente războiului, îi făceau să construiască o cogitabundă distanţă între ei doi şi ceilalţi. După ce Clifford e grav rănit şi revine acasă, la soţia sa, cei doi soţi se mută la Wragby, moşia familiei Clifford.

Constance se dedică, în primii timpi, îngrijirii bărbatului ei schilod. Ambii fac lecturi, se plimbă mult, poartă discuţii incitante, ocolind, atât cât se putea, dialogurile pe *teme incomode* ca, de pildă, viitorul Constancei, eventualitatea de a-l părăsi pe bărbatul ei – *o epavă* – în favoarea unui alt bărbat. Dar asemenea teme crispante sunt dictate de realitatea brutală: Constance are o vitalitate debordantă, „oarecum stângace”, tânăra e purtătoarea unui exces de personalitate; e o femeie modernă, care se stăpâneşte perfect, e meditativă, are o puternică personalitate, care refuză să fie dominată de Clifford, deşi adesea cedează din eleganţă, din bună creştere, şi, da, din milă. Pentru Clifford, viaţa, ceea ce rămăsese din ea după ce el fusese rănit în război, e un dar fără seamăn, pe care el e decis să-l păstreze în pofida lui însuşi şi, poate, în pofida tinereţii soţiei lui. El este exact, are o inteligenţă speculativă; îi e teamă să fie părăsit, are momente în care egoismul se transformă într-o nevăzută excrescenţă monstruoasă – ceea ce nu-l împiedică s-o iubească din adâncul inimii pe soţia lui, veche prietenă, ba chiar s-o încurajeze să-şi găsească un partener, e adevărat, încurajarea e făcută cu o jumătate de gură, cu prudenţă, suspiciune reală, perplexă. Dorinţa lui Clifford de a o vedea pe Constance fericită se realizează; cu toate că soţia lui e discretă, evazivă, corectă, stâlpul familiei Chatterley realizează că în viaţa soţiei sale legitime există un alt bărbat; domnul Chatterley nu ştie cu precizie despre cine este vorba, cel puţin Lawrence *asta* lasă să se deducă, sau, poate, Clifford se ascunde atât de bine în politeţea-i ireproşabilă, în mantia educaţiei sale, încât... ne înşală, se preface că nu ştie, fiind, de fapt, la curent cu aventura extraconjugală a doamnei Chatterley – aventură care în timp, lent-decis, se transformă în cu totul altceva: *în iubire* – sentiment instalat în sufletul ei foarte încet, sigur, puternic, pulsiunea sexuală revelându-i o lume alte dăţi inaccesibilă.

Paznicul de vânătoare – Parkin, barbarul, ironicul, tandrul Parkin, angajat al familiei Chatterley – se află într-o ipostază mai mult decât ingrată; el, bărbatul înşelat şi părăsit de soţia sa (care evadează cu un alt bărbat), se îndrăgosteşte de o femeie exemplară, care aproape tot timpul lăsa să se înţeleagă că are o căsnicie fastă, cu toate că soţul ei este paralizat; vălul aparenţelor, un răstimp, e ţesut cu o dexteritate precisă, debordantă, până când însăşi Constance îl transformă în zdrenţe, dând adevărului ce este al lui, cel puţin în faţa iubitului ei bărbat – Parkin – pentru ceilalţi ea rămânând a fi doamna Chatterley, soţia moşierului Chatterley. Cei doi se iubesc cu pasiune;

scenele de amor sunt de o frumuseţe rară, Lawrence dovedindu-se a fi, ca şi în *Fii şi îndrăgostiţi* (1913), un mare poet al erosului. Ştim că, dând drept model un singur citat, am putea cădea într-o capcană, şi, totuşi, splendoarea acestui fragment (unul din multe, multe altele!) ne împiedică să fim prudenţi, îndemnându-ne să acceptăm riscul. Cei doi amanţi se curăţă, biciuindu-se, mai exact, plesnindu-se cu bice de călin; într-un târziu, Constance spune că urăşte oamenii, fiindcă aceştia nu umblă despuiaţi, ca luna. Şi mai departe:

„– Deschide-te! îi şopti. Deschide-mi-te larg!

Ea îl sărută şi se vârî în el.

– O să am un copil, murmură în cele din urmă, Iubeşte-mă şi strânge-mă şi aşteaptă-mă. Port copilul tău în pântece.

Îi simţi ritmul lung, încetinit al respiraţiei şi se lipi şi mai tare de el.

– Strânge-mă! şopti. Strânge-mă!

O încercui mai puternic, acoperind-o cu braţele lui şi privind, peste părul ei, la luna albă.

– Oamenii ca tine, îi spuse el într-un târziu, vin parcă mai curând din lună decât de pe lumea asta.

– Dar lumea mea e lumea reală. Tevershall nu-i real. Ei, toţi cei de acolo, nu sunt reali. Doar luna e reală, luna, tu şi cu mine. Spune-mi că sunt reală pentru tine!

Se agăţă de el cu implorare.”

Lumea cuplului alcătuit de Constance şi Parkin, în ciuda deosebirilor legate de provenienţa socială, educaţie, studii etc., lumea celor doi amanţi este extrem de vie, reală, şi pe măsură ce universul celor doi iubiţi se încarcă cu tone, megatone de *viu,* lumea din jur apare tot mai palidă, tot mai învăluită de irealitate; vieţile celor doi sunt reale, profunde, vii, pe când existenţa semenilor (inclusiv viaţa lui Clifford, soţul ce se metamorfozează treptat, devenind tiranic, egoist, şi tot mai preocupat de minerit, dar mai puţin, chiar deloc interesat de Rilke, Platon şi alţi scriitori, iubiţi pe vremuri) e percepută ca fiind tot mai insignifiantă, tot mai măruntă.

Tensiunea se instalează şi între cei doi amanţi; o tensiune ţinând de viitorul relaţiei lor, dar şi de discrepanţele dintre cele două niveluri sociale (Parkin/ Lady Chatterley), care în momentele de amor se anihilează, se pulverizează, reapărând atunci când se reintră în socialul brutal. Tensiunea, iscată între Parkin şi Constance, pe de o

parte, şi pe de alta, între Constance şi Clifford, e descrisă şi menţinută cu detaşare senină, cu precizie strălucită, astfel încât fiecare personaj poate fi contemplat din cel puţin două *unghiuri*: primul aparţinând autorului, iar celălalt – protagonistului însuşi. Constance găseşte o soluţie: din banii pe care îi are, să cumpere o fermă, unde să locuiască cu Parkin, în calitate de soţ şi soţie – soluţie la care ea ajunge după o sumedenie de frământări, procese de conştiinţă, remuşcări, crescute din decizia de a-l părăsi pe Clifford. Paznicul de vânătoare însă refuză categoric să fie întreţinut de iubita lui; e prea mândru pentru a accepta, în acest sens, un compromis; experienţa de a fi fost angajat al iubitei lui – experienţă pe care el o suportă la modul dezagreabil – este vorbitoare în acest sens, ca şi plecarea lui, după divorţul cu soţia sa, care-l înşelase, apoi revenise acasă, fără să fie primită cu adevărat înapoi.

Înverşunarea, tonul implacabil, detectate în felul de-a fi al lui Clifford, Constance le va descoperi, uimită, şi la bărbatul ei iubit, pentru care ea se pregătise sufleteşte să renunţe la tot ce avea: poziţie socială, casă, un copil care urma să se nască şi să fie acceptat ca urmaş de domnul Clifford, bărbatul ei legitim:

„– Ha! Voi, bărbaţii, sunteţi cu toţii la fel. Toţi deveniţi gentlemeni când vreţi să împiedicaţi o femeie să trăiască.

– Asta-i situaţia. Tu eşti sus şi eu sunt jos. Şi gândeşti că, dacă te-ai lăsa puţin mai jos, ai putea să mă tragi pe mine mult în sus. Şi dacă am să-mi ţin gura, ai să poţi trece peste mine. Pe dracu'! O privi drept în ochi. Nu vreau să fiu mai sus decât sunt. Nu vreau! Nici de dragul unei femei, nici de dragul altcuiva. Nu vreau să mă caţăr pe scara banilor tăi. Vreau să mă opresc unde mă aflu. Nu te vreau. Şi nu vreau nimic de la tine."

Afirmaţii emise la mânie. Ceea ce nu înseamnă că nu conţin o bună doză de adevăr, comunicat cu precizia dată de luciditatea casantă, metalică, izbucnită când dispare, din timp în timp, superbia imprimată unei relaţii de atracţia sexuală, iar cei doi parteneri, cei doi amanţi se văd, se percep în absenţa farmecului, a vrajei intrinseci, specifice *jocurilor erotice,* pulsiunilor sexuale. Dar mai este ceva la mijloc. Ceva nelipsit de importanţă, şi, cu certitudine, nelegat de... zona pecuniară. Intuim că Parkin – frumosul, inteligentul, barbarul şi tandrul Parkin – cu vădită dificultate, ar depăşi complexele, parti-pris-urile*,* ţinând de decalajul de pregătire, discrepanţele sociale

dintre el şi Constance; în ultimă instanţă, s-ar face praf şi pulbere propria-i mândrie, fiindcă, Doamne, iubirea abstractizează ceea ce numim pudoare, mândrie... Parkin însă nu va accepta funciar – îi lipseşte exerciţiul respectiv – vecinătatea apăsătoare a unei femei puternice, a unei femei superioare. Şi nu fiindcă el ar fi slab. Nu. Ci pentru că... îi lipseşte ceva important, care nici prin forţa iubirii nu i s-a inoculat: forţa de a aprehenda proximitatea vie, tiranică, a unei fiinţe de sex opus, a unei femei, care este cel puţin la fel de puternică, la fel de minunată, la fel de categorică în afirmarea voinţei de dominare a celuilalt. Aşadar, în realitate, nu atât piedicile de ordin social îi stau în cale lui Parkin, nici acelea de ordin moral (relaţia lor, tot ce se întâmplă între ei doi, dar şi consimţământul neexprimat, implicit, al domnului Chatterley ţin de o amoralitate stridentă!! À propos, ne-ar plăcea să scriem un studiu axat pe tema amoralităţii în opera lawrenceană). Paznicul de vânătoare refuză să fie dominat de Lady Chatterley. Căci este evident că doamna îl domină de departe. Chiar şi în felul de a-l face să se simtă Bărbat, Stăpân. Modul în care Ea, Doamna, îl domină, nu semnifică – e de la sine înţeles – că el, Parkin, ar fi mai puţin Bărbat, mai puţin Stăpân. Dimpotrivă. Iată ce refuză sau, mai exact, nu înţelege Parkin: pe măsură ce el însuşi devine mai Bărbat, iubind-o pe Constance, ea se transformă, devine mai Femeie. E o relaţie de metamorfozare reciprocă, *un schimb de personalitate,* şi, bineînţeles, încă ceva imposibil de prins, de exprimat, oricât am încerca, iar şi iar...

Într-un cuplu de iubiţi, nimeni nu datorează nimic nimănui; ce limpede devine acest adevăr, pe care ni-l repetăm până la saţiu, fără să-l înţelegem cu adevărat până la capăt!! O relaţie de iubire ar fi firesc să culmineze, să se încheie cu un singur regret: regretul de a nu fi fost capabili – şi Femeia, şi Bărbatul – de a se dărui unul altuia mai mult, de a se fi iubit mai total, mai definitiv. O relaţie de iubire ar fi firesc să se termine cu sentimentul unei infinite gratitudini suferinde: pentru viul, rarul noroc de a fi avut parte să iubeşti şi extrem de rarul dar de a iubi, în timp ce erai iubit.

Parkin nu vede fructul iubirii lui. El nu percepe metamorfoza Constancei. Şi nu realizează rolul extrem de important pe care l-a avut în crearea, în modelarea acestei mari femei care este Lady Chatterley.

Ultimele pagini ale romanului vor fi dominate de obsesia fugii. Da. Constance este cutremurată de „lipsa de viaţă de la Wragby"; pe măsură ce iubirea o replămădea, o remodela,

umanizând-o, augmentând, intensificând, aprofundându-i *viul*, bărbatul ei legitim, Clifford Chatterley, se dezumanizează, se transformă într-un mecanism fixat exclusiv pe interesul față de minerit (este aceasta o fugă de presentimentul inerentei despărțiri de Constance), iar bărbatul ei iubit, Parkin, se împotmolește în tot ce-i desparte: poziția socială, banii, diferențele de educație, studii. Dorința Constancei de a evada oriunde din locul acela, identificat cu un mormânt, e dominantă: „Respiră adânc și își încleștă pumnii. Da, se simțea fericită! Să plece, să plece pentru totdeauna! Să părăsească totul! Cum ura Wragby, marea casă moartă! Cum ura însăși infatuarea care fusese zidită în pereți! Generații de superioritate, secole de infatuare! Până și zidurile erau contaminate, până și mortarul care lega cărămizile se sfărâma de putreziciune, de stupida, inerta infatuare a superiorității de multă vreme evaporată. Ar fi vrut să dea foc casei înainte de a pleca. Ce mormânt! Ce mormânt! Și ea nu-și dăduse seama. În pofida vieții libere pe care o dusese și a experiențelor ei în lumea artistică, acceptase Wragby ca pe ceva bun. Până când îl iubise pe Parkin – pe Op al ei. Da, îl iubise. Era un bărbat, dacă nu un gentleman. Oricum, aducea o boare de aer proaspăt, un suflu de viață proaspătă. Ăla care o fute pe Lady Chatterley, cum se numise singur cu atâta brutalitate! Cum o mai urâse pentru că nu privise cu îndeajunsă seriozitate bărbătească lui lucrare! Ei bine! Viitorul era totuși al ei!” Viitorul ei excludea *lipsa de viață* – lipsă tolerată de Constance în trecut, în prezentul relativ imediat. Până când, în viața ei, apăruse Parkin. Dragul ei Parkin. Prin care s-a produs metamorfoza. Și căruia Lady Chatterley îi oferise totul, alegându-se cu un refuz, lovindu-se de vanitatea neînțelegătoare a paznicului de vânătoare, a bărbatului ei iubit. Căruia ea nu-i datora nimic. Și aici stă forța ei. Norocul ei de a deveni ceea ce fusese dintotdeauna: o femeie unică. O femeie superioară.

Legile impuse de atracția sexuală își vădesc prezența și într-o altă capodoperă, scrisă de prolificul autor în prima sa tinerețe – *Fii și îndrăgostiți* – roman considerat în cvasiunanimitate de către exegeții epocii drept „primul său mare roman de investigație psihologică”, „cel mai frumos roman al lui Lawrence”. Deși cea din urmă calificare pare că nedreptățește celelalte texte lawrenceene, emițând această judecată de valoare, T.F. Gallimard are dreptate și atunci când afirmă următoarele despre *Fii și îndrăgostiți*: „În *Fii și îndrăgostiți* autorul nu urmărește doar să apere o teză și să ducă o

bătălie, ci spune pur și simplu o poveste, impregnată de elemente autobiografice, o experiență umană trăită intens de dureros. Drama lui Paul Morel – și a relațiilor sale cu cele trei femei care îi influențează viața, fără să-i aducă armonia perfectă – transmite capacitatea lui Lawrence de a înțelege și a reda acea componentă stranie a spiritului uman, într-un limbaj de o aleasă calitate literară”. Intuim că, prin „componenta stranie a spiritului uman”, T.F. Gallimard se referă la sexualitate în primul rând – teren minat în acest roman, o temă dificilă, abordată de autorul *Șarpelui cu pene* (1926) cu infinită delicatețe și complicată prin faptul că așază o asemenea atracție fundamentală între mamă și fiu (Gertrude și Paul Morel), fără s-o devieze spre incest.

Într-un fel, Gertrude Morel e *rudă spirituală, tipologică,* cu personajul creat mai târziu – doamna Constance Chatterley. Ca și Constance, Gertrude este o femeie modernă, foarte puternică, inteligentă, știe să se stăpânească la perfecție, nu suportă să fie dominată, deși cedează adeseori de dragul liniștii în căminul ei. Însă… tangențele între cele două mari femei se epuizează cam aici. Constance își părăsește bărbatul schilod, cu care a petrecut momente unice, de el legându-l multiple afinități spirituale (lecturile din Platon, Rilke, diversele polemici din prima perioadă a mutării cuplului la Wragby, moșia familiei Clifford), și îl abandonează, firește, din mai multe motive: relația tensionată, unică, extrem de vie cu paznicul de vânătoare Parkin; descoperirea că ea, doamna Chatterley, este foarte puternică (cel puțin așa se vede când iese din cercul vicios al iubirii nutrite față de Parkin, care nu poate, nu vrea să depășească umila inechitate dintre el și femeia lui); metamorfoza produsă în felul de a fi al bărbatului ei legitim, Clifford. Gertrude Morel va rămâne, însă, cu soțul ei legitim până în ultima clipă a existenței sale dificile și aspre. Va rămâne cu el – este, de fapt, un fel de a spune, căci de la un timp încolo, descoperind zidul gros, impenetrabil, ce se ridică văzând cu ochii între cei doi soți, Gertrude se va înstrăina tot mai mult de bărbatul ei, lipindu-se sentimental, spiritual, de copiii săi. În Parkin vom depista reminiscențe din domnul Walter Morel, care nu găsește forța de a urca până la soția sa, superioară ca rang social. Aceste cupluri extrem de interesante, inegale social, spiritual, domină întreaga creație a lui D.H. Lawrence: doamna Chatterley – Clifford, Gertrude Coppard – Walter Morel, Paul Morel – Miriam Leivers – Clara Dawes, și constituie exemple elocvente, cazuri pe seama cărora se pot scrie pagini mai mult sau

mai puţin inspirate. Alegerea cuplurilor inegale e o predilecţie interesantă şi, desigur, un tur de forţă pentru prozatorul interesat de tensiunile ce se acumulează, explodând în drame, în *cercul strâmt* format de doi parteneri de viaţă diferiţi, care provin din medii situate, câteodată, la extremităţi, uniţi iniţial printr-o puternică pasiune, care-i orbeşte, atenuând discordanţele, ba chiar eclipsându-le, iar pe urmă, din varii motive, îi face, câteodată, să se accepte în continuare, deşi deosebirile transpar tot mai abitir, devin stridente, apte de a-i despărţi definitiv.

Să continuăm tatonările, incursiunile hermeneutice în imperiul luptelor dintre un bărbat şi o femeie care au un statut, spuneam, inegal, din multiplele deosebiri iscându-se tensiunea spirituală şi sufletească. Gertrude Coppard este, după cum susţineam din capul locului, ipostazierea unei femei moderne, provenite dintr-o familie „de orăşeni, vestiţi luptători pentru autonomie şi care militaseră alături de colonelul Hutkinson, rămânând nişte dârzi congregaţionalişti"; e o femeie simpatică, arătoasă, are o fire „mândră şi intransigentă", „moştenită de la familia Coppard", îi place însă să asculte, are darul de a-i face pe cei dimprejur să-i vorbească; „era socotită ca fiind foarte «intelectuală»" şi având o „construcţie interioară" de om al cărţii, predispus, e de la sine înţeles, la izolare, meditaţie, făurire de sine; juna nu-şi prea găseşte parteneri de dialog. Singurul ei prieten, din prima tinereţe, John Field, căruia îi dăruise o Biblie şi cu care avea frecvente discuţii în drum de la biserică spre casă, după plecarea din Nottingham, se căsătoreşte cu o văduvă înstărită, mai în vârstă cu nişte ani bunicei decât junele, devenit profesor la Norwood – fapt ce o determină pe Gertrude Coppard „timp de treizeci şi cinci de ani, până când şi-a dat sufletul" să nu spună nici un cuvânt legat de perioada amiciţiei cu John Field. La puţin timp după această istorie, culminată cu o despărţire, Gertrude îl cunoaşte pe Walter Morel la o petrecere de Crăciun, tânărul bărbat cucerind-o iute, căci „era bine legat, semeţ şi foarte vioi. Avea un păr negru, ondulat şi lucios, şi o barbă neagră, viguroasă, pe care nu o rădea niciodată. Obrajii îi erau îmbujoraţi, iar gura roşie, cu buze umede, se făcea observată pentru că Morel râdea întruna şi din toată inima. Avea calitatea aceea rară de a râde plin, răsunător". Prima impresie lăsată de junele Morel Gertrudei este una fascinantă; Morel îi fermeca pe toţi, fiind prietenos, plin de vitalitate, având un umor ascuţit, căruia nu-i era străină o „notă satirică". Şi Walter Morel – ne informează autorul, neîngrădindu-şi epitetele,

superlativele, cel puţin în primele pagini ale romanului – „păru să se topească în faţa ei", a Gertrudei, care era, „ca înfăţişare [...] mai curând micuţă şi plăpândă, cu o frunte înaltă şi cu mănunchiuri de zulufi castanii, mătăsoşi, care-i cădeau pe umeri. Ochii albaştri aveau o privire directă, deschisă şi scormonitoare. Avea mâinile frumoase ale Copparzilor. Îmbrăcămintea ei era întotdeauna discretă. [...] Era imaculată, profund religioasă şi plină de o minunată candoare". Până aici, cu excepţia despărţirii amare de John Field, lucrurile par a se desfăşura din voinţa de seninătate a scriitorului; nimic, nici un detaliu nu anunţă furtunile (ce vor interveni în existenţa fiecăruia dintre personajele centrale), *fracturile caracterologice* în cei doi *stâlpi* ai romanului, ai construcţiei epice: Gertrude Coppard (devenită, după căsătorie doamna Morel) şi minerul Walter Morel (care mai târziu va trece în umbra celorlalte personaje, cu felul său tiranic, acrimogen şi autoritar de a fi cu tot!).

Ruptura se produce cu o afirmaţie în aparenţă nevinovată, ce transpare, prinde o cu totul altă greutate, mai ales la o lectură repetată a romanului: „Gertrude reprezenta pentru miner lucrul acela plin de mister şi de fascinaţie: o doamnă". E o aserţiune, la prima vedere, inofensivă, în *realitatea epică*; de facto, ea ascunde şi anunţă o *fractură* ce nu va întârzia să apară, Gertrude nefăcând practic nimic pentru a o atenua, pentru că e vorba de *ceva ce depăşeşte* firea ei de „puritană, ca şi tatăl ei, nobilă şi cu adevărat austeră". Această fire superioară o face să perceapă – din capul locului, când este dusă de Walter Morel în mină pentru prima dată – dimensiunea nobilă a meseriei aspre, dure, de miner, care îţi impune să ai plămâni puternici, ca să rezişti acolo, jos, „în măruntaiele pământului", unde existenţa capătă o altă greutate, iar asperităţile distrug, abrutizează, dacă ai o construcţie fragilă şi inconsistentă.

Căsnicia aduce, în existenţa Gertrudei, câteva metamorfoze esenţiale; în primii timpi, tânăra se simte fericită, foarte fericită („timp de trei luni a fost desăvârşit fericită; timp de şase luni a fost foarte fericită"), în ciuda surorilor lui Morel, care nu acceptau „aerele ei de doamnă". Foarte curând însă… Gertrude află că, pentru a o cuceri, Walter Morel o înşelase: casa în care stau ei nu este proprietatea lui, cum afirmase el, ci a mamei lui, căreia i se plăteşte chirie, iar mobila… În fine, din clipa în care află că fusese trasă pe sfoară… *„ceva în sufletul ei mândru, pătruns de simţul onoarei, împietrise în stâncă dură".* Şi, cu toate că nu-i mărturiseşte nimic din cele aflate bărbatului ei legitim, atitudinea faţă de el se schimbă

fundamental, iar după naşterea primului copil, grav bolnavă, Gertrude constată că „se simţea singură, la depărtare de mile de toţi ai ei. Începuse să se simtă singură alături de el (Morel – n.n.), şi prezenţa lui nu făcea decât să-i sporească singurătatea”.

Astfel, din edenul configurat în prima parte a căsniciei Gertrudei Coppard cu Walter Morel, se lunecă treptat într-un soi de *apocalipsă minoră,* minată de incapacitatea, nedorinţa femeii de a izgoni din sufletul său boieria, superioritatea firii moştenite din arborele genealogic al familiei; se conturează, aşadar, neputinţa acesteia de a coborî la nivelul bărbatului ales, pe de o parte, iar pe de alta, incapacitatea, nedorinţa bărbatului de a se schimba, incapacitate şi nedorinţă închise în carapacea abrutizantă a încăpăţânării, vanităţii, imposibilităţii lui de a accepta superioritatea perechii alese. Conflictul iscat se accentuează vădit, *terenul epic* dintre cei doi parteneri fiind tensionat ba de furiile extaziate ale Gertrudei, răbufnind, uneori, ori menţinându-se, adesea, în foru-i lăuntric, ba de izbucnirile violente, mojiceşti, ale lui Walter, care, totuşi, în cele din urmă, se închide, lăsându-se învins în *cercurile întortocheate* ale propriilor limite crescute din caracterul său greoi, necioplit (atât de iscusit ascuns la începutul relaţiei!), dar şi din educaţia, instruirea de acasă, care îi vor zăgăzui orice pornire de a tăia înstrăinarea, dorinţa de apropiere de membrii familiei sale, astfel încât domnul Morel rămâne ferecat într-o interminabilă singurătate rea.

Lady Chatterley, cu excesiva-i vitalitate „oarecum stângace” – care se impune, nezăgăzuită, când ea, amanta lui Parkin, decide să evadeze, să se smulgă din „lipsa de viaţă de la Wragby” – are o concurentă redutabilă în persoana domnişoarei Alvina Houghton, o *fată pierdută,* o tânără curajoasă şi extrem de vie, care are forţa inspirată de a înfrunta prejudecăţile sociale, tribale, opreliştile impuse de mentalitatea cultivată în imperiul puritanismului victorian; tânăra escaladează barierele pentru a-şi clădi destinul, pentru a-şi trăi existenţa aşa cum găseşte ea de cuviinţă, şi nu cum i se impune din afară, cum i se dictează neîncetat, cu inventivitate monotonă, văduvită de orizont, ba de mama ei, în tinereţe „o fată măruntă, smeadă, mai în vârstă decât el (soţul doamnei – n.n.), fiica unui mic nobil din Derbyshire”, ba de tatăl ei, James Houghton, dezamăgit imediat după căsătorie, fiindcă nu obţine zestrea promisă (zece mii de lire sterline), amănunt neiertat niciodată soţiei, faţă de care el, cu

firea sa „romantic-comercială”, de „visător”, „poet al comerţului”, va nutri până la sfârşitul vieţii o atitudine de „elegantă curtoazie” superficială, revanşardă, Clariss, juna măruntă şi smeadă de odinioară – corespondentul feminin al lui Clifford *(Amantul doamnei Chatterley)*, bărbatul „paralizat total şi ireversibil” – transformându-se încet-încet într-o invalidă pe care visătorul şi originalul James „trebuie s-o încânte cu mici atenţii delicate”. Nu în zadar am pus accentul pe cei doi părinţi, care (până la un punct) joacă un rol decisiv în formarea Alvinei, în special, tatăl său, James, negustorul înşurubat în incapacitatea funciară de adaptare la mediul social (acţiunea epică se derulează într-un oraş minier), cultural, ambiental, al orăşelului Woodhouse, locuitorilor căruia el, neinspiratul, originalul *negustor de vise* le impune programatic un stil funciar străin, inacceptabil într-un context minier, cu pretenţia că intenţionează să-i cultive, să le ridice nivelul, să le deschidă orizonturi superioare – intenţii tratate de mineri şi de membrii familiilor celor ce sapă în viscerele pământului cu ironie, sarcasm, iar la modul practic, cu boicotarea, în majoritatea cazurilor, a magazinului patronat de „poetul comerţului”, angrenat în afaceri perdante din capul locului: un magazin cu îmbrăcăminte, „articole de care nimeni n-avea nevoie”, cărămidăria Klondike, mina de cărbune de proastă calitate – „afacerea «Beregata de juma’ de penny»”, cinematograful cu un teatru improvizat, şi altele, câteva, demarate, rând pe rând, cu un entuziasm înduioşător, cu speranţa că „Doamna Soartă se va înălţa din pământ, asemenea unei Persefone” sau aidoma Aurorei răsărite din aburii matinali ai ceţurilor de cristal. Soţia lui James Houghton se află în fundalul epic, înfăţişându-se mai tot timpul bolnavă, semiabsentă, copleşită de boala ei de inimă, e o cvasiinvalidă, care „zăcea în camera ei întunecoasă, fără să facă nimic, nervoasă şi suferindă, în rochia-i neagră cu guler de dantelă albă, prins cu o broşă răsucită, din aur curat”; de educaţia Alvinei se ocupă preponderent distinsa domnişoară Frost, guvernanta devenită, în scurtă vreme, membru al familiei, şi, într-o măsură mai mică, domnişoara Pinnegar, „o femeie scundă, grăsună, cenuşie, insinuantă, cu obrajii îmbujoraţi şi un păr mohorât şi lipit de ţeastă ca o bonetă”, antipatizată de celelalte femei din familie, în frunte cu veşnic absenta doamnă Houghton. Primul loc în ierarhia familiei Houghton îi revenea, spre neplăcerea domnişoarei Pinnegar, domnişoarei Frost, despre care şi în afara Casei Manchester se spunea: „Asta-i ce se cheamă o adevărată doamnă” şi care dădea

„lecţii de muzică fiicelor de negustori şi mineri care se făleau că aveau pian". Timp de douăzeci de ani, domnişoara Frost va avea grijă de Alvina, încercând s-o protejeze, cum susţine autorul, de „*o mamă nevrotică şi de un tată ca James*". Cei doi *poli caracterologici,* între care pendulează în prima parte a existenţei sale Alvina – domnişoara Pinnegar şi domnişoara Frost – îi indică Alvinei o realitate situată departe de ceea ce, în fond, îşi doreşte tânăra, iar ceea ce-şi doreşte ea nu i se dezvăluie chiar de la bun început, căci Alvina – „în primii ei douăzeci şi cinci de ani" – „realmente nu a contat; a fost atât de eclipsată, încât ajunsese o cantitate neglijabilă", alcătuind, laolaltă cu mama sa, un tandem straniu, de „pasageri fantomă", un tandem de femei – mama şi fiica – lipsite de personalitate.

Casa Manchester se dovedeşte a fi un mediu prielnic prosperării cenuşiului, a monotoniei văduvite de viaţă şi culoare. Ca şi Wragby, Casa Manchester e „lipsită de viaţă"; însă, spre deosebire de doamna Chatterley, care, odată adusă la viaţă de amantul ei, Parkin, fuge de Wragby – sălaş al *lipsei de viaţă* – Alvina, în primii timpi epici, eclipsată cum era, acceptă atmosfera ce domină în Casa Manchester, cu absenţa vieţii între pereţii ei cu tot, căci ea însăşi, tânăra supusă, cu vocea-i „domoală, rafinată, aproape ca de călugăriţă", e scufundată într-un soi de *stranie inerţie vie* – stă ca Iona în pântecul balenei – inerţie căreia nu-i erau străine, totuşi, vizitele la biserică, lecţiile de pian, plimbările scurte, frecventarea Capelei Congregaţionale. Din „mieluşelul" crescut, îngrijit de domnişoara Frost, însă, în chip neaşteptat, se iţeşte, iată, încet-încet, se „cască o gură de lup". Apar primele semne ale caracterului întortocheat, dificil al tinerei, care, spre marea surprindere a domnişoarei Frost, e altcineva decât îşi imaginase ea, guvernanta, tot timpul! Primul semn ce trădează o puternică personalitate este ruperea logodnei cu Graham, „un australian, care studiase medicina la Edinburgh", iar următorul, şi mai decis, şi mai brutal, este hotărârea de a desfiinţa punţile ce o leagă de Casa Manchester – loc ce nu e tratat drept „un refugiu, o sihăstrie, un centru" în care i se cultivă „conştiinţa de fiinţă adăpostită" (Gaston Bachelard) – un microcosmos castrator, restrictiv, anihilant, ca un lăcaş în noaptea căruia juna e înmormântată de vie: „Nu pot să rămân toată viaţa aici, declară ea, dilatându-şi ochii într-un fel care-i irita la culme pe ceilalţi locatari ai Casei Machester. Categoric nu pot! Nu suport. Pur

şi simplu nu suport, şi cu asta, basta! Vă spun că nu rezist. Mă simt *îngropată de vie*. Şi-i mai mult decât pot eu îndura". (s.n.)

Deşi păstrează o distanţă vie între vocea auctorială, autoritatea implacabilă a acesteia, şi eroina sa, Lawrence se trădează benefic, trecând, în câteva rânduri, de partea protagonistei dezaprobate de cei din preajma ei. Adevărul emis de protagonistă, „acest adevăr, atât de dezgustător la prima vedere", pare „să conţină ceva mai bun decât farmecul celei mai gogonate minciuni". (Lev Şestov) Începe conflictul Alvinei cu lumea, conflict ce mocnise în „formele" palide, aproximative, transparente, ale unei tinere de familie bună. Conflictul „*nu interesează decât în măsura în care dă roade*" (Goethe, *Poezie şi adevăr),* roadele ieşind la iveală când violent, când pieziş, tot timpul sugestiv, şi, indiferent de situaţie, circumstanţe, personaje, grad de rudenie etc., scandalos. Exprimarea dorinţei de evadare cu orice preţ – o evadare de dragul evadării, oriunde, cât mai repede – e casantă, abruptă, şi, fireşte, îi deranjează pe membrii familiei, cu atât mai mult cu cât, pentru aceştia, aşa cum sunt retraşi în linişteа, visând întunecat, a casei, asemuită cu căldura pântecului matern, reveria violentă a evadării e de neînţeles. Guvernanta şi eleva sa par că vorbesc limbi diferite, ele, care se înţelegeau ireproşabil până când în forul interior al Alvinei „îşi găsise lăcaş un mic demon, care făcea să-i stăruie pe buze zâmbetul pervers", avid să ducă la capăt repede ce are de făcut. Expansiunea tinerei este imposibil de stăvilit, deşi cei ai casei speră s-o domolească; în naivitatea lor curată, ei nădăjduiesc ca odrasla lor să-şi revină, să se reîntoarcă înspre cuibul proteguitor. Zadarnică speranţă.

Casa Manchester rămâne pentru „noua şi recalcitranta" Alvina un cuib al morţii, o „*cavitate perfectă*" (Gaston Bachelard) a morţii, ce trebuie abandonată, părăsită în regim de urgenţă. Pentru a se salva. Pentru a deveni ea însăşi. Experienţa de infirmieră, la care Alvina recurge din pură întâmplare, dintr-o instantanee inspiraţie, se transformă – în calitatea ei de „*experienţă exterioară*" (C. G. Jung) – nu numai în pretext al evadării de acasă, ci în odisee iniţiatică, şansă de edificare de sine. Purtată de demonul ei protector, Alvina, fără să realizeze iniţial, pleacă în căutarea „lucrului cel mai important al vieţii" ce stă în dexteritatea de *a te redobândi*; „să te redobândeşti pe tine" este, neîndoielnic, unul dintre îndemnurile kierkegaardiene cele mai grave şi edificatoare.

Astfel, din vechea Alvina – fata cuminte, blândă, harnică, ştearsă – pas cu pas, treaptă cu treaptă, nu rămâne mai nimic. Metamorfozele se declanşează uluitor de repede, semn că premisele existau în germene, adăstând clipa prielnică, pintenul ontic, produs „în interiorul fiinţei”. (Kierkegaard) Dacă Constance Chatterley se schimbă în proximitatea modelatoare a iubitului ei Parkin, pe de o parte, iar pe de alta, în indiferenţa tot mai găunoasă, distantă, a soţului ei condamnat la o existenţă de invalid, apostazia lui Constance culminând cu evadarea în clipa în care ea este coaptă pentru o altă existenţă, superioară, de o „*independenţă absolută*” (Frieda von Richthofen), Alvina, *pentru a se redobândi pe sine,* părăseşte atmosfera mortificatoare, toxică a casei părinteşti, se azvârle nepregătită în braţele protectoare ale necunoscutului, solul eteric, prietenos-complice al acestuia, departe de casă, de membrii familiei ei, constituind vecinătatea iminentă metamorfozei, năpârlirii interioare. Necunoscutul şi solitudinea vor constitui *solul formator, germinatoriu, inevitabil.* Meseria de infirmieră se dovedeşte a fi dificilă, o solicită şi îi dictează să se schimbe, încât tânăra acceptă *noua fiinţă* care se formează în ea, ego-ul *dobândit,* urmând îndemnurile unei *justiţii poetice*:„Alvina a dat cu banul şi moneda ei a căzut cu capul în jos. Cap sau pajură? Timp de generaţii întregi a fost «cap». Pe urmă, reversul. E aici o justiţie poetică. Alvina hotărâse să-şi accepte destinul. Sau, mai curând, fiind *suficient de femeie*, nu a hotărât nimic. Ea *era* (s.a.) propriul său destin. Trecea prin experienţele celor şase luni de curs de parcă ar fi fost vorba de o altă fiinţă. Nu era ea însăşi, aşa pretindeau toţi”. Juna infirmieră, urmând cu conştiinciozitate neabătută cursurile de specialitate, se confruntă cu o realitate brutală, şi, fireşte, e pusă în situaţia de a lucra la rădăcini felul său de a fi. Trebuia să devină la fel de dură şi exactă ca pacienţii ei; în răstimp de o săptămână de lupte cu sine însăşi, infirmiera izbuteşte, se învinge, deoarece „a luptat cu ghearele şi cu dinţii pentru acest ţel. [...] A ajuns la fel de dură şi neînduplecată în relaţiile cu pacienţii cum se arătau şi ei faţă de dânsa”, fapt ce-i solicitase „un mare efort ca să devină ţepoasă şi oţelită”. Accentul se pune pe calităţile enumerate – duritatea, asprimea – în contextul stăpânit de servii lui Hyppocrate, căci bolnavii, surprinzător, nu cereau blândeţe, înţelegere, consideraţie, ei fiind „duri, şi, dacă nu te dovedeai a fi pe măsura lor, îşi băteau joc de tine şi te împiedicau să-ţi faci meseria cum trebuie”. Întrebarea care se impune e următoarea (şi D.H. Lawrence o formulează, desigur, epuizând astfel unghiurile

din care poate fi percepută năpârlirea pe dinlăuntru a unei fetişcane cu caracterul în ebuliţie): „Oare în toată această perioadă, Alvina a fost ea, cea adevărată?”. Pentru ca – din găvanele interogaţiei acesteia incomode, retorice – să se treacă la abstracţiuni derulate sub semnul lui ontos: „Se pune teribila întrebare: care este ego-ul nostru real? În nici un caz cel care ne închipuim că suntem sau că ar trebui să fim”. *Noua fiinţă* a Alvinei, desprinsă din *fiinţa-i multiplă,* se află în vădită discordanţă cu cea care era, cea care gândea că este Alvina însăşi, adică „o fiinţă delicată, duioasă, castă, cu înclinaţii generoase, o gândire pură şi înalte concepţii etice”, cele din urmă fiind distruse, pas cu pas, de James Houghton, care adoptase, între timp, strategia „unui respingător donquijotism uscat şi antiuman”, cu înaltele concepţii etice, situaţia, după autor, stând în felul următor: „Ele nu constituie decât una dintre feţele monedei – capul. Pe revers, universul îşi continuă blânda rotire, adăpostind amorurile delfinilor şi poftele crabilor”.

Protagonista recurge la logica... lipsită de logică a justiţiei poetice: deoarece timp de generaţii întregi a fost *cap,* adică au domnit înaltele concepţii etice, ea alege reversul, *pajura,* aceasta reprezentând, în registru metaforic, „*blânda rotire a universului*”*,* negarea înaltelor concepţii etice, urmarea existenţei aşa cum este, şi nu cum se dictează în preceptele morale, perpetuate din generaţie în generaţie; astfel, juna îşi fixează atenţia, inima, pe rotirea care implică – ca într-un spectacol cu vrăjitori, prestidigitatori, cascadori ce-şi fac meseria nu fără a recurge la sofisticata şi, neîndoielnic, costisitoarea industrie a efectelor speciale! – amorurile delfinilor şi poftele crabilor, rotire ce presupune, se înţelege, libertatea de a fi, de a lupta pentru redobândirea de sine, pentru recunoaştere „ca valoare umană, în realitatea sa de individ uman” (Alexandre Kojève). Aidoma subteranistului dostoievskian, care se încăpăţânează să respingă, să nege realitatea, existenţa aşa cum e – apostazia fiind exprimată de acest Zarathustra ajuns la jumătatea drumului, simplu, casant: doi ori doi nu fac patru – Alvina (în alt registru epic, fireşte) adoptă aceeaşi strategie, optând pentru lupta pentru a fi aşa cum eşti, aşa cum vrei să devii, şi, respectiv, pentru recunoaşterea de către ceilalţi a unicităţii tale, a valorii umane intrinseci; „să te dobândeşti pe tine” (Kierkegaard) devine o aventură ontică, înţesată de capcane; există puţine lucruri la fel de incitante ca acela, exasperant de simplu şi dificil în egală măsură, de a te smulge din capcanele pe care ţi le meştereşti tu însuţi, cu mâna ta. Dat fiind că, neîndoios, Casa

Manchester nu e un teren prielnic redobândirii de sine şi luptei pentru recunoaştere, după cum am menţionat, decizia de a o părăsi, de a schimba un mediu ostil pe unul propice afirmării, provocării realităţii, se dovedeşte imperioasă, şi nu una ţinând de un capriciu trecător, „femeiesc”. Plecarea Alvinei echivalează nu doar cu un protest, nu doar cu o provocare măruntă a sorţii; nu e vorba, de bună seamă, de lucruri minore! Evadarea Alvinei ţine, într-un fel, de... viaţă sau moarte, de forţa ei de-a alege între două lumi, între două universuri: de o parte e universul înaltelor concepţii etice cu iz de vechime, cu aeru-i stătut, cu dreptatea eternă şi văduvită de viaţă a domnişoarelor Pinnegar şi Frost, iar de alta e libertatea de a fi martoră şi protagonistă a sublimei rotiri în care se reflectă, instigator, promiţător, „*blânda rotire, adăpostind amorurile delfinilor şi poftele crabilor*”.

Ce izbuteşte Alvina şi în ce grad reuşita ei este recunoscută se vede limpede când juna revine, pentru scurtă vreme, acasă. La vederea Alvinei, în vacanţa de Paşte, „tuturor le-a pierit glasul”, fiindcă „fata aceea plăpândă, palidă, neîncrezătoare, cu maniere atât de distinse” se transformase într-o perioadă relativ scurtă „într-o tânără durdulie, cu obrajii aprinşi, arătând robustă şi puternică şi cu un dram de neruşinare în ea!” Ruptura produsă între Alvina şi doamnişoara Frost – „frumoasa imortelă”, buna, dreapta domnişoară Frost – este irevocabilă, aparent abruptă; guvernanta a cărei alumnă fusese tânăra pe întinderea a mai bine de două decenii, de bună seamă, avea dreptate, remarcând metamorfozele ucenicei sale, „avea dreptate etern şi triumfal”, însă numai atât (vorba unui personaj brebanian), dreptatea ei circumscriindu-se, la fel de veşnic şi triumfal, unei realităţi desuete, fleşcăite, demne de a fi trecută în arhivele nemuririi, printre vechiturile umanităţii puritaniste. Probabil, una dintre moştenirile acestei umanităţi, unul dintre lesturile nedorite, păstrate pentru orice eventualitate, dincolo de fire, era „inflexibila rigiditate a şirei spinării” Alvinei, rigiditate manifestată, în special, în relaţia cu distinşii ei colegi, medicii, căci „exista în ea însăşi un destin neînduplecat, care-i contura ţelurile”, iar „meditaţiile sofisticate” pe marginea destinului nu-i serveau la nimic. Izolarea se accentua, încât juna noastră presimţea că nu are nici o scăpare: va reveni – în pofida credinţei ei, de sorginte romantică, că destinul „nu era o asociere de forţe exterioare, ci făcea parte integrantă din propria ei natură” – se va reîntoarce la colivia ei, la mormântul în care se azvârlea de vie, da, la Casa Manchester, unde intenţiona să facă

avere, învăluită în independenţa ei rotundă, desăvârşită. Absolută. De neînfrânt.

Dar proiectele ei se năruie unul după altul, aşa cum se pulverizează şi visele lui James Houghton, care munceşte din greu, se angrenează în punerea pe picioare a unui cinematograf cu varietăţi – o altă afacere, aparent profitabilă, care îi va duce la faliment familia, realitatea învingându-l, de data aceasta, pentru ultima dată; epuizat, „negustorul de vise”, „poetul comerţului” se va stinge, ceremonia înhumării readucându-l în atenţia opiniei publice a orăşelului minier pentru ultima oară.

Cu ce se alege Alvina – o fiinţă greu de înduplecat, o invincibilă Scarlett O'Hara – dar, mai ales, cum reacţionează ea la loviturile sorţii, atunci când recade în mediocritate? Dacă, iniţial, juna pianistă acceptă schimbările survenite în existenţa ei odată cu punerea pe picioare a cinematografului, încetul cu încetul, încă atunci când tatăl ei e în viaţă, această surcică sărită din trunchiul unui negustor, pe măsură ce afacerea eşuează, iar prestigiul părintelui şi, prin urmare, al ei însăşi, este şubrezit iremediabil, tânăra ajunge să se bucure de ipostaza ei de declasată, care „îşi pierduse stilul”: „Îi plăcea să se simtă exclusă din societate” (iată o aserţiune care i-ar fi plăcut, cu certitudine, lui Emil Cioran, acestui vânător de inşi azvârliţi din societate!), iar această excludere – în consecinţă, şi plăcerea de a gusta din fructele-i alte dăţi interzise, atrăgătoare – se transformă, ea însăşi, în stil, în condiţie a existenţei, încât tânăra nu găseşte nimic ieşit din comun în voluptatea cu care întârzie printre tinerii membri ai trupei Natcha-Kee-Tawara, nimic special în decizia ei de a căuta actorii ambulanţi, după decesul părintelui ei, pentru a-i urma, nimic anormal în faptul că devine iubita lui Cicio, unul dintre talentaţii membri ai trupei de actori, italian bezmetic şi tenace, care o va lua, după ce Alvina va desface logodna – avantajoasă din absolut toate punctele de vedere – cu doctorul Mitchell, de soţie, ea simţindu-se în compania lui o exilată „şi bucuroasă că era exilată. Se crampona de natura întunecoasă, dispreţuită, străină a lui Cicio. O iubea, o adora, sfida tot restul omenirii. Întunecat, şedea alături de ea, închistat în sine, mohorât din pricina presupusei sale inferiorităţi faţă de toţi aceşti oameni din nordul industrial. Şi ea era alături de el, de partea lui, în sfera graniţelor propriului ei popor. [...] Prăpastia dintre ea şi ceilalţi se statornicise pentru totdeauna – şi o statornicise din propria ei voie”. În această prăpastie, Alvina – un erou „în mod esenţial problematic” (Nicolae Balotă) – „ultimul vlăstar al rasei

fantastice, dar pur-sânge, al Houghton-ilor", jubilând cu melancolie, se cramponează de independenţa ei; „singură cu ea însăşi, dar voia să fie singură", singură şi „liberă, liberă ca pasărea cerului", pregătită oricând, după căderi şi întorsături imprevizibile ale sfinxului ei proteguitor, „să înşface viaţa şi să-i sucească gâtul", luptând pentru viaţă, pentru viaţa *ei,* împotrivindu-se din răsputeri să se transforme într-un „cadavru viu", într-un „învins cruţat" (Kojève). O formă de împotrivire – paradoxal – e şi acceptul ei de a se căsători cu fermecătorul Cicio, un mod de a fugi de plasele întinse pretutindeni de mentalitatea încorsetantă, puritană a congenerilor ei. Dar şi un mod – decis şi imperturbabil – de a-şi fortifica statutul de exilată prin alianţa cu un străin, cu un ne-englez.

E adevărat, în primii timpi ai acestei *alianţe conjugale,* ba chiar şi ceva mai târziu, eşti tentat să constaţi eşuarea Alvinei, lunecarea ei din ipostaza hegeliană de stăpân în cea de slugă, în cazul nărăvaşei eroine aceste raporturi stăpân/ slugă inversându-se uneori (incitantă glisarea eroinei dintr-o categorie în alta), constantă fiind exclusiv imprevizibilitatea cu care se produc răsturnările de situaţie, rupturile – amănunt ce relevă, cu asupra de măsură, caracterul complex, „spiralat", *esenţial problematic* al acestui personaj, căci acţiunea propriu-zisă pare a fi şi nu este exclus că este construită ba pentru a o avantaja, ba pentru a o dezavantaja, tot timpul urmărindu-se, cu insistent-pedantă luare aminte reacţiile tinerei la metamorfozele produse în destinul ei, capacitatea-i – pusă nestingherit la încercare – „*de a înşfăca viaţa şi de a-i suci gâtul*". Tânăra se află în posesia darului de a avea puterea să se ia la trântă cu cerul. Cu destinul. Pentru a-l construi, edificându-se astfel. Iar pentru a-i reuşi această escapadă de sorginte destinală, ea se vede obligată să adâncească prăpastia existentă între ea şi conaţionalii ei, Cicio dovedindu-se a fi *un instrument*, descoperit instinctiv, care o sluješte perfect până în punctul în care ea însăşi e subjugată, mai exact, *se lasă* subjugată. „Subjugarea" Alvinei începe cu recunoaşterea acelei „stranii puteri hipnotice" exercitate asupra ei de Cicio, cel „întunecat şi perfid", care o desconsidera, „nu ţinea seama de ea" – realităţi ce n-o fac pe juna îndrăgostită să se răzvrătească, fiindcă „era ca vrăjită. Şi împotriva vrăjii nu putea lupta. De ce? Pentru că Cicio era pentru ea frumos, atât de frumos! Şi frumuseţea lui o potopea, o înfrângea. De ce trebuie să-l vadă frumos? De ce voinţa ei fusese înfrântă? Alvina se simţea asemenea unei prostituate sacre din antichitate: o prostituată sacră".

Cu toate că voinţa tinerei noastre fusese înfrântă, Alvina înregistrează, perfect lucid, cum iubirea lui Cicio Marasca o devitalizează, între cei doi parteneri nu există o comunicare, o relaţie de complicitate, adică nu se întâmplă ceea ce-şi dorea Alvina: o relaţie de complicitate, de tovărăşie fortificată, construită pe o seamă de afinităţi elective; iluziile ei cad, rând pe rând, spiritul ei „rămâne detaşat şi lucid", şi, totuşi, ea nu se împotriveşte, ci se limitează, ca vrăjită, să înregistreze modul în care voinţa ei, de nezdruncinat alte dăţi, se clatină, se stinge, iar femeia din ea, dârză şi nesupusă, înfruntând destinul său labirintic, învingându-l, se transformă, în preajma lui Cicio, în „femeia supusă, obscură: se simţea înfăşurată într-un văl". Mecanismele împotmolirii în magia iubirii funcţionează imperturbabil, încât Alvina, conştientizându-le, uimitor, le creează teren să funcţioneze şi mai ireproşabil, ca şi cum ea, încet-încet, se transformă într-un teren ontic, unde se duce o bătălie pe viaţă şi moarte pentru anihilarea treptată, milimetrică a voinţei ei, şi ea, stăpâna, în loc să se împotrivească, să curme desăvârşita funcţionare a mecanismelor, urmăreşte – fascinată! – metamorfozele dinlăuntrul ei, trezirea la viaţă a feminităţii odinioară reprimate, ca şi cum ar exista într-o himeră; hipnotizată fiind, ea şi-ar da seama de gradul de hipnotizare, dar, contrar aşteptărilor, face tot ce trebuie pentru ca să fie subjugată mai tare, pune la punct tot ce se cade în acest sens... „doar în străfundurile înnegurate ale conştiinţei"; aici nu există nici o logică, dar nici nu se cade, fiindcă iubirea nu are nici o legătură cu logica, dar absolut nici una! Astfel, relaţia cu consortul ei se desfăşoară la două niveluri: la cel dintâi, Alvina îl acceptă, îi găseşte cusururi, lipsuri, e nemulţumită, dar la cel de-al doilea... aceeaşi Alvina, aceeaşi femeie „*în esenţă* (s.a.), nu-i putea găsi cusur. Îşi pierduse puterea. Şi nu-i păsa. [...] Stranie, dulce, otrăvitoare indiferenţă! Era narcotizată. Şi o ştia. Se va deştepta oare vreodată din această caldă şi obscură comă? *Se cutremura, şi nădăjduia să nu se deştepte*! Cuvântul îi revenea ciudat în minte".

Starea retrăită de Alvina e calificată de narator drept „un soi de nebuloasă" care, totuşi, nu exclude puterea, echilibrul, lupta pentru „*redobândirea de sine*"; în ciuda sentimentului nutrit faţă de Cicio, sentiment ce *o destramă,* narcotizându-i voinţa, inoculându-i o vrajă persistentă, inexplicabilă, tânăra noastră *pierdută* se simte puternică; ea continuă să asiste la tot ce i se întâmplă – lunga şi extenuanta călătorie din Anglia spre sudul Italiei, spre localitatea de baştină a iubitului ei, instalarea în această mică urbe muntoasă,

obscură, situată la o mare altitudine, „centrul sălbatic al unui vechi orăşel de munte, aspru şi necizelat”, primele contacte cu oamenii muntelui etc. – eroina trăieşte, aşadar, cu o enormă disponibilitate detaşată, prudent-uimită în faţa unei realităţi dure, de neocolit, căci „părăsise lumea, păşise dincolo de graniţele ei, pe un tărâm de mister”, un tărâm unde „totul părea vrăjit – dar atât de îngheţat!”, adică *lipsit de viaţă,* realitate romanescă care provoacă o răsturnare, mai exact, o altă *ruptură epică,* Alvina conturându-se, treptat, ca un personaj pregătit în esenţe pentru ruptură, resuscitându-şi forţa din cutremurul interior provocat de ruptură: prima, cea mai radicală ruptură, definitorie pentru trezirea, formarea tinerei, se produsese în timp ce Alvina, excedată de climatul mortifiant de acasă, părăseşte Casa Manchester, lăcaş unde, contrar aşteptărilor celor apropiaţi, ea se simte, spuneam, „îngropată de vie”, cea de-a doua, după toate însemnele, la fel de abruptă, neaşteptată – când se decide să părăsească trupa de actori, între care se afla şi viitorul ei soţ, Cicio, şi cea din urmă răsturnare destinală, ce confirmă predipoziţia caracterologică pentru ruptură a eroinei „pierdute” se declanşează o dată cu părăsirea Angliei în compania bărbatului ei, de care este literalmente înrobită.

Plecarea din Anglia, unde s-a simţit şi străină şi declasată şi privilegiată şi puternică, mândră de a fi avut norocul să facă parte dintr-o stirpe aleasă în plină degradare, echivalează, previzibil, cu smulgerea dintr-un mediu social, cu acceptarea scrâşnită a unui altfel de exil: un exil mai profund, mai aspru, în comparaţie cu cel de care avusese parte în patria ei, unde îşi petrecuse prima tinereţe. Un exil *anihilant* începuse pentru Alvina; ea însă, în primii timpi, nu realizează pericolul care o paşte hain, neîndurător: „La început nu şi-a dat seama. Se simţea doar înmărmurită de ciudăţenia a tot ce o înconjura: era şocată, pe jumătate fascinată de cumplita frumuseţe a locului, pe jumătate îngrozită de sălbatica anihilare pe care o exercita asupra fiinţei ei. Era înmărmurită”. Locul de baştină al lui Cicio conţine o neştirbită măreţie insinuantă; Alvina nu ratează nici un prilej s-o recunoască, deoarece simte în profunzimi acţiunea magică a muntelui asupra ei, metamorfozele declanşate în ea o dată cu instalarea în proximitatea muntelui, modul lent, sigur-activ, în care muntele *o lucrează*; ea înregistrează „cum se topeşte sufletul în ea”, iar „în inima ei cobora o duritate cruntă”, şi asta în vreme ce în bărbatul ei, Alvina decelează – „sub şocul intuirii lumii din vechime”

– „atâta magie mută şi atâta durere, de parc-ar fi fost înfricoşat de el însuşi, de ceea ce era el!”.

Urcuşul ei pe munte, acceptarea exilului sălbatic, sus, pe coamele montane, cu rădăcinile curgând înspre cer, au o semnificaţie infinit mai profundă, reprezentând, în realitate, o incursiune „dincolo de lume, în pre-lume”; în faţa Alvinei Houghton-Marasca se redeschisese „antica eternitate”, cu „zeii aprigi, sălbatici, care-şi muiau buzele în sânge, aceştia erau adevăraţii zei”; „sub şocul intuirii lumii din vechime”, tânăra exilată trăieşte „*în timp ceva ce-şi are originea în afară de istorie, de timpul istoric*”, ea trăieşte, în miezul masivului montan, un florilegiu de experienţe „*petrecute înainte de timp*”, înregistrând pulsiunile originarului, ceea ce reprezintă – cu vorbele eseistului Nicolae Balotă – „sacralitatea însăşi”, iar re-trăirea celor „petrecute în lumea «începuturilor» înseamnă a reface sacralitatea”, a o revivifia în esenţe. „Timpul mitic” asumat de Alvina, neconstituind „un timp istoric” – nuanţări aparţinându-i, de asemenea, lui N. Balotă – nu rămâne „un timp istoric trecut”, ci „o prezenţă prin repetiţia continuă. Trăirea mitică e trăirea unei prezenţe”. (N. Balotă)

Trăirea în ritmii impuşi de „timpul mitic” – cu „zeii aprigi, sălbatici, care-şi muiau buzele în sânge” – revelat în inima peisajului sălbatic montan, o sufocă pe Alvina, *îi topeşte sufletul,* dându-i senzaţia că „în inima ei cobora o duritate cruntă” „sub şocul intuirii lumii din vechime” – observaţie valabilă şi în cazul altor personaje *în esenţă problematice,* ca, de pildă, Hans Castorp şi Josef Knecht, care, e adevărat, au o reacţie diferită la şocul reactualizării sacrului, al antichităţii, spre deosebire de eroina lawrenceană.

Amestecul de senzaţii resimţite de Alvina este contrariant: ea se simte fericită, dar fericirea ei e „cruntă, teribilă” şi „pune stăpânire pe ea, dincolo de disperare”, „foarte asemănătoare cu disperarea”; „pasiunea înrobitoare” stă alături de un terifiant „gol de viaţă”, „patima neputincioasă” – în preajma sentimentului de „rupere de lumea reală”, măreţia impusă de vecinătatea muntelui îşi leagănă umbrele, himerele, laolaltă cu sentimentul că intrusa rătăceşte printr-o „spectrală vale a umbrelor”, cu o acută vină faţă de ea însăşi, căci se pierduse pe sine, destrămându-şi fiinţa în „patima aprigă a bărbatului care o hăituia ca un înger al întunericului”. În consecinţă, Alvina e fascinată şi speriată în egală măsură de „cumplita frumuseţe a locului”, veneraţia e înrudită cu spaima, groaza merge mână-n mână cu fascinaţia, *sălbatica anihilare* aducându-i în duh gustul

desăvârşit, de gheaţă al morţii, îmblânzită, apropiată, umanizată, regândită în parametri văduviţi de pulberea abstracţiunilor.

Experienţa trăită de Alvina – un erou, spuneam, problematic, surprins în plină mişcare caracterologică, în plină edificare de sine – seamănă, într-o oarecare măsură, cu experienţa unui alt personaj iubit de noi, personaj desprins dintr-un alt Bildungsroman – *Muntele vrăjit* – caracterizat de Thomas Mann drept un text „*dificil şi exaltant*". („Cum am scris *Doctor Faustus*")

Astfel, în toiul vizitei sale la vărul internat la sanatoriul montan „Berghof", programată iniţial să dureze trei săptămâni, dar prelungită, se ştie, mult peste limitele intenţiei liminare, Hans Castorp – având deja un statut de pacient cu un stagiu vechi, de doi ani – e încercat şi el de senzaţii contrariante, aparent inexplicabile, legate de munte. Pendulând între cei doi maeştri, Naphta şi Settembrini, doi flecari metafizici, junele burghez remarcă, fireşte, frumuseţea „peisajului muntelui hibernal", lui îi place „această viaţă în zăpadă"; muntele e găsit de junele pacient „nu frumos în sensul de blând şi agreabil, ci aşa cum este frumoasă pustietatea Mării Nordului pe un vânt puternic din vest – fără vuiet de tunete, ce-i drept, ci dimpotrivă, *într-o tăcere de moarte*, dar care trezea unele stări sufleteşti vecine întru totul cu veneraţia". (s.n.) Veneraţia însă nu-l împiedică să pândească „tăcerea ciudată a naturii sălbatice şi a iernii ucigător de calme", reîntoarcerea din lungile-i escapade alpine printre casele locuite dându-i, prin comparaţie, prilejul de a înţelege faptul că „ore întregi o spaimă tainică şi *primitivă* îi stăpânise inima", muntele – cu zăpezile sale imperial distante – arătându-şi, dincolo de caracterul inuman, străin, uriaşesc, şi măreţia netulburată, ostilitatea, funciara indiferenţă: „Nu, lumea aceasta, cu tăcerea ei de nepătruns, nu avea nimic ospitalier, îl admitea pe vizitator numai în baza voinţei şi pe garanţia lui, nu-l întâmpina – adică tolera intrusul şi prezenţa lui într-un fel neliniştitor, fără să-şi ia nici o răspundere, iar ceea ce lăsa să se desprindă şi să te învăluie era impresia unei ameninţări liniştite şi elementare, nu chiar a unei duşmănii, ci doar a unei indiferenţe ucigătoare". Vlăstar desprins din inima civilizaţiei, Hans Castorp – aidoma Alvinei – e „străin ca formaţie şi prin origini de această natură sălbatică", dar e vizibil mai sensibil la măreţia peisajului montan (în comparaţie cu un băştinaş crescut în proximitatea muntelui, localnic pentru care prezenţa perpetuă a uriaşilor albi e un

fapt ce frizează banalul, e un cadru natural firesc, deci, neconţinător de mister, de vrajă), deşi relaţia intimă cu muntele – dacă se poate întreţine o relaţie intimă cu muntele, desigur! – e bruiată, filtrată pururi de „un fel de tulburare evlavioasă, de emoţie înfricoşată". Învingând spaima, tulburarea, Hans Castorp ştie că, de fiecare dată, la finele fiecărei lupte, repurtează „o biruinţă asupra fricii de moarte", şi, respectiv, are parte de un prilej de a regândi, de a redimensiona propria demnitate. Ce-l tenta, ce-l atrăgea, cu forţă sporită, să efectueze alte şi alte escapade pe munte, în intenţia de a învăţa să schieze? Nici vorbă de tendinţe iscate „dintr-un exhibiţionism sportiv". Tentaţia venea din dorinţa de a gusta dintr-o „singurătate adâncă şi mare", iar vecinătatea muntelui, fireşte, este o şcoală în acest sens, apoi „măreţia şi tăcerea de moarte a peisajului alpin" pregăteau, evident, terenul pentru descoperirea pericolului existent din belşug aici, pe urmă – şi nu în ultimul rând – decorul montan era „cel mai potrivit pentru maturizarea complexelor gândirii" într-o „tăcere grandioasă şi nepăsătoare". Tânărul nostru aventurier în plină formare, strunjire de sine, regăsindu-se, câteodată, „fără speranţă şi fără cruţare". (Nietzsche, *Naşterea tragediei...*) E adevărat că, nu rareori, alumnul celor doi maeştri – doi poli spirituali: Naphta şi Settembrini – îşi simţea „sufletul mereu apăsat, încordat şi neliniştit de tăcerea prea mare, de această singurătate aventuroasă", tânărul fiind, totodată, „mândru de a le fi cucerit prin curajul lui şi conştient de drepturile pe care demnitatea i le dădea asupra priveliştii". Ce mai găsea Hans Castorp în priveliştile hibernale, dezvelite impudic şi maiestuos de munţii încinşi de zăpezile de sidef? Multiple „produse" de „o egalitate desăvâşită şi de o regularitate glacială", în care „dăinuia ceva nefamiliar, antiorganic şi ostil vieţii", o anume precizie „atât de exactă pe care o considera ucigătoare, aşadar, întrupa însuşi misterul morţii". Totodată, vecinătatea muntelui îi dăruieşte o singurătate rotundă, aerul inuman, rarefiat, ucigător, tare, invocat de Nietzsche în poemul filosofic *Aşa grăit-a Zarathustra*; muntele îi creează condiţii ca să hoinărească în voie, satisfăcut de „independenţa lui înaripată", savurând cu delicii „sălbatica singurătate a iernii", tentaţia de a pătrunde tot mai adânc în „sfera primejdioasă fără să-i pese de faptul că, între timp, încordarea şi neliniştea se schimbaseră într-o adevărată frică la vederea întunecării pretimpurii şi crescânde a cerului". Junele nostru copil răsfăţat de Apollo şi Dionysos în egală măsură provoca nu rareori

primejdia, aruncându-se în braţele ei dintr-un impuls nedefinit, tulbure, perturbându-şi simţul de orientare şi rătăcindu-se în furtună.

Experienţa pierderii pe munte – departe de disputele declanşate între umanistul Settembrini şi „Satana pedagogică", Naphta, departe de curele obligatorii de după masa de prânz, departe de lecturi, de capriciile de neînţeles ale Clavdiei Chauchat, de multiplele lucruri minore, de viermuiala specifică unui sanatoriu montan – este edificatoare, conturându-se ca o *şcoală a morţiivieţii*, a călirii întru reintrarea pe şina existenţei, ca o sfidare a munţilor, a furtunii, a spaimei, cuibărite în sufletul acestui „copil al secolului" – ucenic vrăjitor, căruia îi scapă înţelesul evenimentelor imediate şi are nevoie de timp pentru a-l prinde, a-l gusta, a-l rumina încet, puţin câte puţin, în timp ce magiştrii îi dispută sufletul. Privirile-i rătăcesc printr-un „neant alb şi învolburat", junele nostru inginer este pregătit sufleteşte pentru „izbitura nepăsătorului duşman", cu toate că el orbecăie „în această primejdie nepăsătoare", iar „o mână de gheaţă se întinde şi-i apucă inima", făcându-l să se simtă tot mai străin, tot mai insignifiant pe întinderea acestei capricioase „cristalometrii stupid de ordonate". Muntele, furtuna, îi trezesc un amestec de senzaţii tulburător: beţie dionisiacă, extaz, amorţire, ameţeală, dorinţa de a ceda presiunii lanţurilor „cu care furtuna îngheţată îi îngreuna din ce în ce mai mult membrele", solitudine „complet pustie", amestec savant generat – la limita pericolului de a îngheţa – de pornirea sfidătoare a acestui „copil răsfăţat al vieţii" de a se lua „la harţă cu furtuna", de a se lansa într-o ceartă cu muntele, de a duce o experienţă pe limită până la capăt. Neîndoielnic, izbânda e îngrozitoare, căci, după ce dă ocol colibei văzute odată şi ajunge, înfruntând palele de vânt şfichiuitoare, la acelaşi adăpost, Hans Castorp se descoperă cuprins de „un ermetism mortal", „o spaimă cumplită, o spaimă căreia îi presimţea în mod nelămurit semnificaţia". Aici, pe munte, luptând cu moartea, ucenicul vrăjitor va ajunge la concluzia – patetică şi gravă în egală măsură – că pribegia prin această „albă umanitate" din preajma celor „mai periculoşi munţi", izolarea între zidurile sanatoriului, vecinătatea activă, vie, a celor doi magiştri, l-a făcut să înveţe foarte multe (el spune *totul*) despre om, despre boală, despre viaţă, despre moartea cea individuală (nu despre noţiunea „albă", abstractă, goală), moartea fiind „o mare forţă. Când te apropii de ea, te descoperi şi mergi cu pas cadenţat, în vârful picioarelor". Adică aşa cum eşti obligat să te apropii – în versiune nietzscheană – de ideile mari.

Furtuna care-l surprinde pe munte îi aduce lui Hans Castorp, în actualitatea duhului, gustul terifiant al morţii, îi azvârle-n trup moartea însăşi, din care junele alumn se smulge, recunoscând în aerul ce mai poartă nevăzutele amprente ale fabulaţiilor şi viselor lui, cât de „cumplit de anevoioasă a fost smulgerea din legăturile care-l strângeau şi-l ţineau; dar avântul lui a fost mai puternic". Judecând *în esenţe* lucrurile, Hans Castorp se smulge nu numai din ghearele mâinii de gheaţă ce-l prinde şi-l trage în ţinuturi duşmănoase, în imperiul morţii, ci şi din raza de influenţă a celor doi magiştri, calificaţi drept „nişte flecari", pentru a-şi urma drumul lui, în singurătatea dorită, fără pată.

...Josef Knecht, magistrul pornit pe urmele ucenicului său, Tito Designori, aflându-se în plin urcuş al muntelui, admiră peisajul de o frumuseţe sălbatică, constatând că înaintează „spre inima unui univers montan mereu mai sălbatic şi mai aspru, în a cărui străşnicie şi severitate" îşi regăseşte elevul amator, între altele, de „mici paradisuri florale", care erau – în contextul asperităţii alpine – „de două ori mai încântătoare". Minuscula vilă, înălţată pe malul lacului de munte, are o arhitectură mohorâtă, în perfectă armonie „cu asprimea masivului muntos". Magistrul retras din *Jocul cu mărgele de sticlă* – operă hermannhessiană „de bătrâneţe, dificilă şi frumoasă" (Th. Mann) – joc a cărui artă o poseda la perfecţie, simte în inima masivului muntos „ceva ca o ameţeală, un gol, nemaicunoscut altă dată, în creier, o slăbiciune supărătoare şi o dereglare a ritmului în bătaia inimii", stări ascunse cu bună ştiinţă, încât ucenicul are prilejul să redescopere „nobleţea, distincţia, aerul de stăpânitor" al magistrului Knecht, venit în aceste ţinuturi, situate „la o altitudine de vreo două mii de metri" pentru a-l face pe Tito „treptat, treptat conştient de aptitudinile şi puterile lui şi, totodată, să hrănească în el acea nobilă curiozitate, acea insatisfacţie superioară care dă forţă dragostei pentru ştiinţă, pentru cele spirituale şi pentru frumos". Trezit dimineaţa devreme, magistrul îşi urmează ucenicul, în vreme ce „contemplă cu atenţie şi concentrare tabloul, a cărui linişte, gravitate şi frumuseţe i se părea *ceva străin* şi totuşi ceva firesc *ce-l privea direct şi-l avertiza*" şi simte „forţa, răceala şi demnitatea acestui univers montan străin, care nu-l întâmpină cu prietenie pe om, nu-l invită în el, abia că-l tolerează". Lăsând în urmă Castalia în care se înzidise pe întinderea existenţei de până atunci, Josef Knecht îşi doreşte să intre „în libertatea noii sale vieţi" „în

această măreţie calmă şi rece”, şi, în acest sens, vecinătatea „focosului tânăr” el o găseşte benefică, instructivă pentru ambii cărturari, aflaţi, la nivele diferite, în pragul unui „început care se vrea fecund”. (Lucian Blaga)

Tocmai pentru a nu speria fragilul şi promiţătorul început, magistrul asistă la „*spectacolul uimitor, o adevărată schimbare la faţă*” a alumnului său, lansat într-un ritual dionisiac, păgân, în intenţia de a-l cuceri „pe maestrul jocului magic, venit din sfere tainice, pe viitorul său educator şi prieten”, care-l admiră, îl redescoperă, îl recunoaşte şi-l urmează în apele adânci ale lacului montan, unde, „crunt încolţit de răceala glacială, de sălbăticia şi vrăjmăşia apei”, confundând lupta cu moartea – cu bărbatul cu coasa, cel înfăţişat înspăimântător într-o gravură de Dürer, se încăierase de fapt! – cu lupta „pentru sufletul băiatului”, magistrul dispare în nebuloasele ape, lăsându-l pe elevul său cu vina morţii, dar totodată şi „cu un fior sfânt, presimţirea că această vină îl va schimba pe el însuşi şi-i va schimba viaţa, va pretinde de la el ceva mult mai mare decât îşi ceruse sieşi vreodată până atunci”.

Finalul acestei capodopere, „moartea lui Knecht, de un delicat homoerotism” (Th. Mann), rătăcirea edificatoare a lui Hans Castorp pe munte, ca şi venirea Alvinei în localitatea de baştină a bărbatului ei, ne relevă, aşadar, încă o dată caracterul ambivalent conţinut de relaţia cu muntele – un trivium al lumilor, epicentru mitic, loc originar, perpetuu germinator de sacralitate; pe de o parte, peisajul alpin ne indică cu rafinament discret, impunător, frumuseţea, splendoarea, măreţia emoţionante, formatoare, iar pe de alta, caracteru-i ostil, rece, distant, şi acesta din urmă sugestiv, în sensul că barierele ivite au menirea de a încerca tăria, perspicacitatea, gradul de rezistenţă la presiunea miticului, a sacrului, a *timpului mitic.*

Hans Castorp iese din experienţa pribegirii în toiul furtunii pe munte edificat în sensul drumului pe care trebuie să-l urmeze, despărţirea de Settembrini şi Naphta devine iminentă, iar alegerea „oamenilor soarelui” – adică a existenţei aşa cum e – devine stringentă, de neocolit, deosebirea dintre *primul* Hans Castorp, cel poposit într-o vizită scurtă la „Berghof” şi *cel de-al doilea* Hans Castorp, junele care gustă din potirul morţii care este, spre năuca-i uimire, „o mare forţă”, se circumscrie esenţelor. Tito Designori, „focosul tânăr”, vine la mica vilă ancorată în preajma unui lac de munte, în speranţa că aici se va apropia de magistrul de care are

nevoie, de *însoţitorul* de la care va deprinde reflexele culturale necesare unui *magistru al jocului,* unui intelectual de elită, locuitor al Castaliei, dar, „posedat de o putere magică irezistibilă”, se lansează într-un dans păgân, spectacol mirific şi terifiant, culminat cu o invitaţie la întrecere şi cu moartea maestrului ales, cu maturizarea revelatorie a alumnului, care transformă – printr-un *salt violent* (Hegel) – vina de a-l fi împins în moarte pe Josef Knecht într-un „larg fior de sfânt mister” (Blaga), misterul de a se schimba radical la faţă, de a-l azvârli, prin moartea iubitului magistru, în absolut. Alvina Marasca se smulge din mediocritate, acceptând să locuiască într-un spaţiu eminamente mitic alături de bărbatul iubit, păşind astfel „dincolo de graniţele ei (ale lumii – n.n.), pe un tărâm de mister”, un colţ de univers montan unde „totul pare vrăjit – dar atât de îngheţat!”. Luptele în care se angrenează juna „pierdută” se desfăşoară pe terenul dorinţei de a fi recunoscută în sens hegelian. Contextul, se vede limpede, nu-i este deloc favorabil. Dimpotrivă. Tot ce o înconjoară, dincolo de vrajă, magie, inoculate cu rafinament puternic de masivul muntos, o goleşte de conţinut, *îi topeşte sufletul,* sfidează întreaga civilizaţie existentă în componenţa sângelui ei; până şi florile, admirate „ca nişte zei veniţi pe pământ”, florile, „dând grai pământului într-o magică rostire”, „o fascinau şi-i furau sufletul, golindu-i trupul”, încât Alvina se retrage, puţin câte puţin, „într-o mică lume închisă, izolată, iluzorie şi fermecătoare”. Tacitele, semnificativele ciocniri între Alvina şi Cicio, „inegali în şi prin însăşi lupta lor” (Al. Kojève), în definitiv, ne indică, chiar dacă indirect, aluziv, faptul că fata pierdută se pregăteşte pentru noua ei existenţă. Cu sau fără bărbatul ei iubit. Şi fiindcă – cel puţin aceasta am văzut pe întinderea întregii istorii – eroina este funciar aptă pentru a suporta o ruptură, iar atunci când ea, ruptura, nu se produce, mecanismele acesteia sunt scoase din inerţie de Alvina însăşi, ceva subteran ne persuadează, şi de astă dată, că fata pierdută va inversa raporturile, va depăşi barierele, transformându-le în prilej de reîntoarcere la sine însăşi, de redescoperire a forţei. Tânăra femeie pierdută va fi în continuare ea însăşi, „viaţa în zăpadă” va deveni, „sub şocul intuirii lumii din vechime”, terenul Alvinei, căci tot ce n-a ucis-o, a întărit-o.

Tema cuplurilor inegale, explorată din mai multe unghiuri de D.H. Lawrence – şi e suficient, în această ordine de idei, să ne

amintim, iar şi iar, de tandemurile Constance şi Parkin din *Amantul doamnei Chatterley,* operă ce a constituit, previzibil, „un şoc sănătos, deschizător de orizont", Gertrude şi Walter Morel din *Fii şi îndrăgostiţi,* „primul său mare roman de investigaţie psihologică", „cel mai frumos roman al lui Lawrence", ca să pomenim numai aceste cupluri de personaje celebre – aşadar, tema cuplurilor inegale şi, respectiv, a tensiunilor iscate în asemenea cazuri, găseşte o ilustrare, *un teren epic* generos, după cum am remarcat, şi în *Fata pierdută,* prin Alvina şi Cicio, Alvina şi doctorul Mitchell, Alvina şi tatăl ei (tot un fel de cuplu, unul spiritual). Cu fiecare dintre ei, Alvina are o relaţie tensionată, abruptă, contradictorie, marcată de inegalităţi câteodată flagrante, insuportabile sau cvasiinsuportabile, şi, de fiecare dată, romancierul găseşte soluţii imprevizibile, acţiunea derulându-se când în ritm susţinut, gâfâitor (în sensul cel mai bun al cuvântului!), când în ritmuri cumpănite, lente, inegale, adică aşa cum e însăşi existenţa: iute şi sublimă, rapace şi indolentă, activă, perspicace, marcată de asperitate, şi tot timpul *vie*. În Alvina, probabil, ca în nici un alt protagonist lawrencean, îşi găseşte expresia sugestivă „*independenţa absolută*" a lui Lawrence, invocată, susţineam, de Frieda Lawrence (Frieda von Richthofen), care se mira de faptul că, pentru această calitate rară – *independenţa absolută* – Lawrence „nu a dat de necazuri mai mari".

Nu a dat de dificultăţi, piedici mai mari nici pentru că a păstrat intactă dorinţa activă de a rămâne fidel sieşi. Virginia Woolf nota, în această ordine de idei – aflându-se la Londra (2 octombrie, 1932) – că îl citeşte pe D.H. Lawrence „cu obişnuita senzaţie de frustrare şi cu sentimentul că el şi cu mine avem multe lucruri în comun; aceeaşi *insistenţă de a fi noi înşine*, aşa încât *când îl citesc, nu pot să evadez*. Sunt tulburată". Fiindcă romanciera îşi dorea să se elibereze „de o altă lume", iar Lawrence n-o ajuta cu nimic în acest sens (spre deosebire de Proust, de exemplu), autoarea *Valurilor* îl găsea pe acest mare scriitor – de necrezut! – irespirabil tocmai pentru că recunoştea în textele lui „*aceeaşi insistenţă de a fi noi înşine*"!

...Nimic pare că n-o sperie pe Alvina, căci există în modul în care această aproape fată este construită ceva ascuns şi sever, ceva care o harponează către orizonturi nebănuite, din înălţimile de sidef ale cărora lumea i se arată ca o entitate încărcată de mister, de sacră magie nedefinită, care o face să se bucure kierkegaardian de ea însăşi, „respingând orice condiţii exterioare": „*Oricum ar fi viaţa, oricât de îngrozitoare ar fi făcut-o oamenii,* lumea e un loc minunat, *un loc fermecat care te uluieşte*! Lumea e fantastică!"

Caracterul fantastic al lumii dimprejur o face să descopere megatonele de fantastic existente în forul său lăuntric, fapt ce o serveşte în depăşirea vrăjii provizorii, pentru a accede înspre o existenţă superioară, când, ajunsă în miezul celuilalt versant, *fata* va trata destinul – în cheie nietzscheană – „*ca pe o mare boală*".

Nicolae Breban. Cealaltă realitate

Unul dintre cele mai fascinante şi cele mai disputate personaje brebaniene – ramuri din arborele spiritelor nomade – este Paul (Sucuturdean), bolnavul erou atipic, eternul adolescent ce refuză programatic maturitatea, mai exact, amână să devină şi el „un om mare", şi este aşchie din trunchiul alcătuit de eroii iisusiaci, în galeriile prestigioase, inaugurate de aceştia, intrând – evident, după Iisus Christos cel aflat în capul listei – Cervantes, cu mesagerul tristelor figuri hieratice, Don Quijote, Shakespeare, cu zbuciumatul gânditor Hamlet, ce perorează, împuns de spaime metafizice, în prezenţa fantomei tatălui său, Dostoievski cu Mâşkin, prinţul rătăcitor pe coclaurile inegale ale realităţii, cu Alioşa Karamazov, transparent, veşnic enigmatic, aşezat în lumină de genialoidul Ivan Karamazov şi, poate, într-o măsură incomparabil mai mare, de depravatul tată, bătrânul Karamazov. Deşi se deosebeşte de aceşti eroi, care, făcând parte din acelaşi trib tipologic, păstrează, totuşi, o anume distanţă, diferenţierile apropiindu-i şi aşezându-i în aceeaşi ilustră familie tipologică, Paul rămâne, în esenţă, un iisusiac „convins", anunţându-i – discret şi tenace – pe brebanienii iisusiaci de mai târziu; ne referim, în primul rând, la Castor Ionescu, bunul şi blândul Castor Ionescu, care ajunge la „măruntaiele fiinţei", ducând la ultimele sale consecinţe o obsesie – devitalizatul nevrotic îşi închipuie că suferă de o boală rară – „pierderea energiei psihice" (Jung) – iar suferinţa ajunsă la paroxism îi prilejuieşte o deviere comportamentală, o înmărmurire, suferindă şi perspicace, în matricea *viului diminuat,* astfel încât, treptat, treptat, personajul central din poemul epic *Drumul la zid* descoperă, timorat şi fascinat în egală măsură, viaţa, viul, şi se afirmă – pe întinderea a circa o mie de

pagini – în calitate de instrument epic folosit de autor în scopul descrierii, prinderii în ţarcul generos şi restrictiv al definiţiei nu numai a existenţei umane, ci şi a „existenţei însăşi, *viul*". (Nicolae Breban)

Ucenic la sorbonele existenţei, Paul se află în posesia unui dar straniu – „o altă vedere" (Nicolae Balotă) – o altă percepţie asupra lucrurilor, capacitatea-i de a fabula aşezând faţă în faţă, într-un joc fascinant, nebulos, parcele de realitate „reală" şi segmente mozaicate din fabulaţiile proprii, iscate în marginile laxe ale realităţii, încât hotarele dintre real şi imaginar se pierd, visul păşeşte pe domeniile realităţii, invadând-o şi reinventând-o, recreând-o la nesfârşit, în efortul de a o investi cu dimensiuni fantastice, de basm. Posesorul unei *alte vederi* – aşezat în canavaua epică a unui text clasic, *Animale bolnave,* un fals roman poliţist, cu un fir epic percutant, de o sfredelitoare precizie (într-o localitate din provincie, un oraş industrial de munte, se întâmplă trei crime, una după alta, şi, în consecinţă, se desfăşoară o anchetă, criminalul, Miloia – un ucenic fanatizat până la crimă, care îl ucide pe maestrul său, un individ investit cu o enormă putere, uriaşul Krinitzki – e prins după câteva explorări eşuate, ce cresc tensiunea romanescă) – Paul, pe măsură ce se apropie de realitate, înfruptându-se din „merindele" ei abstracte, pe măsură ce lunecă în dramele descrise cu acribie, se arată nemulţumit de tot ce vede, de tot ce aude, şi, prins în menghinele unor alte legi, sparge, *de*construieşte ceea ce vede, intră, aidoma unui spiriduş pofticios mereu de altceva, în vieţile altora, se arată neîncrezător, suferă de o funciară sfială, şi se plasează neostenit în crugul fantasmelor sale, oferind *o altă realitate*: o realitate proprie, o variantă mereu revăzută, recreată. Astfel, Paul este, din capul locului, martorul „mincinos" şi atent, „nebunul muzical", atras nu atât de întorsăturile imprevizibile, de dramele, personajele „conţinute" de realitate, cât de straniile realităţi ale întortocheatului său for lăuntric; „Paul este însăşi acea *altă realitate* făcută fiinţă. Dar el rămâne un *văzător* a cărui natură se dizolvă necontenit în halucinaţiile sale. Viziunea sa îi oferă necontenit altceva surprinzător, neliniştitor sau încântător" (N. Balotă), realitatea conturându-se, astfel, într-un pretext pentru fabulaţiile sale nu fiindcă el, Paul, n-ar *vedea* realitatea, şi, în consecinţă, n-ar fi capabil să descrie, să reproducă exact faptele, întâmplările. Individul întârziat în tiparele postpubertăţii are, de bună seamă, simţul realităţii, simte pământul sub picioare şi nu este, nici pe departe, un lunatic sau, cum s-a scris

de atâtea ori, un mitoman. Alături de cele câteva însuşiri obişnuite – e un tânăr aproape şters, subţiratic, nehotărât, se laudă cu o memorie nu prea grozavă etc. – Paul are o enormă candoare şi, indiscutabil, harul unui povestitor care nu-şi află locul până nu descrie ceea ce vede, aşezând întâmplările cotidianităţii, urmărite, de altminteri, cu un ochi minuţios şi rece, într-o *altfel de ordine, într-o altă realitate,* prin intermediul cărora realitatea propriu-zisă (palierele narative înfăţişate de autor în stil clasic), reiterăm, văzută cu maximă precizie – şi, în această ordine de idei, se pot da zeci de exemple – este sabotată deliberat, e minată la rădăcină, actul neîmpăcării cu realitatea aşa cum este declanşându-se, de fiecare dată, printr-o infimă deviere (vezi şi devierile în marginea realităţii provocate de genialoida Alexandra Pavlovici din *Drumul la zid),* abatere de la subiect, devierile, abaterile cvasiadolescentului constituind *un semn de refuz al realităţii* – nu o incapacitate de cuprindere a ei, dintr-un mecanism lăuntric defect, din cecitate sau mitomanie! – dar şi o modalitate de salvare. Prin acest dionisiac personaj fabulos (noi îl situăm în descendenţa fascinanţilor adolescenţi din romanele dostoievskiene, „copii tulburaţi" ai vremilor bolnave, „copii" ce îşi pun, în dorinţa de a corija realitatea, de a o urca, printr-un travaliu genialoid, sisific, pe un palier superior, probleme majore – şi, cu vorbele pateticului Vissarion – „blestemate"), prin acest constructor al *celeilalte realităţi,* Breban *de*construieşte realitatea epică, înfăţişată clasic prin celelalte personaje (maestrul Krinitzki, Racolţea, Mateiaş, Irina etc.), o deconstruieşte, o minează, o sabotează, o mistifică în sensul înalt al cuvântului, căci o salvează, o transcende, situând-o într-un teritoriu major; da, Paul e *mijlocitorul* – el, falsul mitoman, deraiatul puber, ultrasensibilul, şovăielnicul până la exasperare (vezi ezitările de mai târziu ale lui Castor în faţa existenţei, peroraţiile lui infinite despre vitalitatea redusă; ezitarea paroxistică, ca boală, ca anihilare provizorie a personalităţii, ca sincopă a *viului,* şi, respectiv, ca prilej de redescoperire, de repunere în lumină a viului, a ontosului), el, bolnavul de *alte lumi,* înfăţişate, în primii timpi epici, în aparenţele romaneşti, ca vise, fabulaţii, devieri de la normalitate, digresiuni etc.; Paul este *liantul, arma,* prin care se trece, spuneam, sub zodia temelor majore, pe *celălalt versant.* (Romancierul poate fi acuzat, între altele fie spus, de viclenie superioară, fiindcă îl înfăşoară pe acest băiat – somatic fragil, cu un trup kafkian – în toga unor aparenţe înşelătoare, punând pe umerii lui osoşi, fragili, sarcini de o dificultate sfruntată, încurajatoare; de

altfel, e vorba de un truc epic brebanian, şi, totodată, de o manifestare a încrederii în personajele sale, în anumite personaje; Castor apare ca un funcţionar mărunt, inclus iniţial cuminte şi înţelept în media socială, Grobei e taxat – cu viclenie pusă pe pozne – drept un ins şters, un individ oarecare, mediocritatea lui fiind aparentă, şi purtând în germene seminţele metamorfozei, ale rupturii epice de mai târziu.) Afirmaţia ar fi gratuită, şi, după toate probabilităţile, hazardată, dacă nu am fi reluat, pasaj cu pasaj, fragment cu fragment – din pura dorinţă de a ne juca şi de a verifica justeţea versiunii emise – frecvent invocatele (de exegeţi) fabulaţii pauliene. Să ne referim la două dintre pildele alese. Având trupul scuturat din temelii de febră, Paul se lasă îngrijit de Krinitzki, şi vorbeşte, în vreme ce este asistat de uriaşul ce are forţa de a-şi percepe lipsita de măsură vitalitate ca pe un handicap, e cuprins de febra unui discurs nesfârşit, cum i se întâmplă destul de frecvent, de altminteri. Krinitzki îi aduce o pijama, îi şterge transpiraţia, şi, după ce îl invită pe bolnavul surescitat să nu-i mulţumească pentru îngrijiri, îi spune acestuia că el este „un suflet curat, aşa cum se găseşte rar, un suflet curat şi chinuit [...] un suflet neapărat”, prin urmare, atenţia aparent exagerată cu care îl tratează e firească, e gestul unui egoist: „O fac pentru mine, pentru sufletul meu! Noi, oamenii, nici nu suntem în stare de fapte bune, numai că la unii egoismul e mai mare [...]! La unii, el e foarte mare şi atunci, deodată, seamănă cu mila sau cu dezinteresarea. Eu sunt mai egoist ca alţii”. O scenă aparent banală este, în realitate – mai exact, devine – ieşită din comun; discuţia, desfăşurată între un maestru şi un posibil alumn, deviază, încetul cu încetul, spre auspiciile veşnicelor teme: păcatul, iertarea, orgoliul, ispita, credinţa, (in)existenţa lui Dumnezeu, viaţa dincolo de moarte. Uriaşul Krinitzki încearcă să-l potolească pe Paul, căci *băiatul* are febră mare, întâmplările dramatice din orăşelul de munte, iată, l-au doborât, Krinitzki îl îndeamnă să doarmă, să se gândească la *„lucrurile cele mai mărunte”*, nehotărâtul şi zănaticul Paul, însă, exclamând un persuasiv „nu pot! [...] şi când dorm, mintea mea începe să uruie, totul devine foarte complicat”, n-are astâmpăr, nu-şi află liniştea, îl face, discret şi stăruitor, pe muntele de om din faţă să-l asculte, să-l audă pronunţându-se pe urmele singuraticului de la Torino despre „nimicul care e Dumnezeu”, despre trupul nostru care e „un mare laş, e cel mai mare laş cu putinţă!”. În coşmarescа noapte a uciderii lui Krinitzki, ex-adolescentul, îndepărtându-se, la un moment dat, de uriaşul blând,

are un acces de splendidă extravertire: „Vorbea, poza pentru milioanele de umbre nevăzute din jur într-un general, apoi într-un preşedinte de republică moderată, apoi într-un monarh luminat, şi apoi, obosind curând, începu să pozeze în el însuşi, ceea ce, la el, părea că era mai grav decât o obişnuinţă, *era o boală”*; înfierbântat de *acea boală,* Paul prinde să vorbească plantelor, apelor, cerului şi supuşilor aştri, despre iubirea ca „un fel de boală închipuită”, „o boală ruşinoasă, o boală lumească, cu care însă toţi ne mândrim”, despre curajul faţă de trecutul ce trebuie uitat sau... înghiţit, căci asta „e tot ce ne poate ţine în viaţă, e singurul lucru care ne poate conserva!”, despre „cea mai înaltă formă a libertăţii posibile, să faci cu tine tot ce vrei să-ţi treacă prin cap... să nu intri, aşa, fără grai, în turma asta omenească, să nu-ţi schimbi pielea ta curată şi strălucitoare pe o blană de oaie”, şi, iarăşi şi iarăşi, despre trupul nostru – „un trup care apare uneori, ca şi îngerii în viaţa Mariei, şi ne surâde trist, cu multă înţelepciune şi cu multă tristeţe [...], un trup care curge mereu, un fel de apă mai uşoară ca apa şi mai grea ca aerul, un trup care ne iubeşte atâta încât ia mereu forma noastră, de bunăvoie se strecoară în înfăţişarea noastră” etc. Pilde se pot da – am consemnat acest detaliu – la nesfârşit; întregul roman e benefic sufocat de teoriile pauliene, departe de a se circumscrie cotidianităţii mărunte, preocupărilor de duzină, lucrurilor minore. Astfel, odioasele crime, feţele sângeroase ale mundanului, percepute de Paul prin lentile extrem de precise, constituie – pentru acest june nehotărât şi ultrasensibil – prilejuri de *a le suferi* şi de a le revedea, *variantele de realitate* ale acestui personaj esenţial problematic, scindat, donquijotesc, variante născocite pe seama şi în marginea realităţii, fiind puse, chiar de el însuşi, sub semnul îndoielii: „Poate că sunt nişte simple scorneli, dar [...] putem noi oare într-adevăr scorni ceva? Ni se dă voie, oare? Nu e cineva cu un băţ care ne loveşte distrat peste degete, peste unghii, când încercăm să facem altceva decât ceea ce trebuie... ceea ce e necesar spunem noi mai distins, dar, în definitiv, totul nu e decât: trebuie! Trebuie! Şi iar trebuie!”. Dar îndoiala este amendată şi ea, pe loc, fără tăgadă, ca să urmeze, indicibil, *altă realitate, alte teme majore,* abordate mai mult în joacă de acest individ ce alege, invariabil, între maturitatea crispată şi adolescenţa curajoasă, între ticăloşia lumii şi sufletul fără pată, între mediocritatea suficientă şi pulsiunile genialoide, propriile opţiuni timorându-l, complexându-l câteodată, dar, în acelaşi timp, silindu-l să meargă mai departe, să înainteze pe *celălalt versant,* de unde el,

Paul, agresează instinctiv realitatea propriu-zisă, agresează micimea ei funciară, o tulbură, o scutură, pentru a azvârli peste bisericile şi templele ei, peste văile şi ierbile ei, alte viziuni, alte fantasme, prin care ea, realitatea, este înnobilată, adică salvată prin transcendere. Vorbirea discursivă a lui Paul – discursivă, inegală, plină de suişuri, coborâşuri, văi, digresiuni, pestriţă, da, adică neobişnuită, imprevizibilă, cum este însăşi existenţa – e menită, aşadar, se inunde realitatea, s-o pună la punct, s-o dinamiteze. Şi chiar dacă unele fragmente de discurs par sau chiar sunt deplasate, par a fi decupate dintr-un vis nelumesc, cu toate acestea, totul e bine pus la punct, gândit şi răsgândit; în stilul paulinian există *o ordine de dincolo de ordinea obişnuită*, logica lumii sale diferă de logica propriu-zisă. „Cheia" straniului Paul ne-o dă autorul chiar prin gura lui Paul. Zbuciumatul june afirmă că atunci „când visăm, simţim şi nevoia de a povesti cuiva, cu cuvinte, *ceea ce trăim, adică ceea ce visăm,* de parcă cineva ne-ar asculta în somn, sau întâmplările visului ar fi prea slabe ca să se sprijine numai pe ele singure!". Paul, aşadar, pune un semn de egalitate între viaţă şi vis; pentru el, existenţa e un fel de somn, din care ne trezim câteodată, un vis în care întâmplările, fiind „prea slabe", *trebuie sprijinite*, adică trebuie împinse, mutate spre „altă realitate", mai puternică, mai înaltă, lume ce constituie, în esenţă, o prefigurare a „*celuilalt versant*". (Cioran) Dacă realitatea e împânzită de întâmplări „prea slabe", şi ea are nevoie, în consecinţă, de cârje metafizice, inventate cu minuţie genialoidă de Paul, *cealaltă realitate*, oferită, creată de el, e gura lui de aer, segmentul de respiro în care cineva îi face curaj să urmărească, să suporte şi pe urmă să refacă, să remodeleze *ceea ce trăim, adică ceea ce visăm,* producându-se astfel un mirabil „schimb de substanţe", un sugestiv schimb de conţinut între lumea aşa cum este şi lumea aşa cum tinde să devină – „schimb" ce-i induce protagonistului, când şi când, o stare vecină cu hipnoza, căci asta e o dovadă a faptului că aproape totul e posibil, nu există zăgazuri pentru afirmare decât înlăuntrul nostru, trebuie să fii tu însuţi, să asculţi de chemările forului lăuntric şi să te urmezi orbeşte aproape.

Discursurile *deviate* ale lui Paul, „provocând, născând, graţie vocaţiei lor (a personajelor – n.n.) donquijoteşti, «realul»", anunţă discret, în subteranele epicului strict, vorbirea interesată de fiinţă a Alexandrei Pavlovici (*Drumul la zid*) – o „fată serioasă şi exaltată", ce are o „personalitate încăpăţânată" şi alcătuieşte, pentru câteva ore, un cuplu straniu, inegal şi perspicace, cu doctorul Grigore Ostfeld;

perorând despre câte în lună şi stele, cei doi vor petrece o noapte obişnuită şi tensionată, adică ieşită din comun, deviată tocmai graţie junei ce se află în posesia unui *exces de personalitate*; aidoma lui Zarathustra, din trunchiul căruia e smulsă Alexandra, juna se simte „sălbatică şi străină" (Nietzsche), sălbăticia şi înstrăinarea ei venind dintr-un sentiment de incapacitate de adaptare, din imposibilitatea de a iubi („sunt impotentă sentimental"). Spre deosebire de Paul, a cărui lipsă de experienţă înduioşează, studenta vorbeşte „îngrozitor de uscat şi didactic", este fanatică, are un soi de „răceală aţâţată a unei intelectuale nenorocite", tratează din vârful buzelor „perversiunea de a pierde timpul", perorează despre „nemăsuratul orgoliu", despre „mediocritatea invincibilă [...] demonică", despre diavolul care se plimbă printre noi, deşi nimeni nu se gândeşte la el, experimentează „ceea ce voi numiţi iubire", vorbeşte doct şi convingător despre nevoia de a înnebuni pentru a fi în stare să înaintezi în existenţă şi despre modul în care se lasă să lunece în viaţă, „în acea cealaltă parte a vieţii mele, pe versantul *celălalt"* (s.a.); şi tot aşa, tensiunea acumulându-se, se produce, abia observabil, abia sesizabil, o ieşire din realitate, când „aproape orice era posibil", deoarece ambii eroi – şi Grigore Ostfeld, şi Alexandra Pavlovici – sunt pregătiţi pentru *o experienţă pe limită*, pentru „cealaltă parte a vieţii". Fructul spiritual al acelei stranii nopţi este o scrisoare adresată de inflamata şi fanatica Alexandra medicului Ostfeld, în care studenta *se explică,* explicitând nevoia de a trece „dincolo de simţurile şi experienţa comună"; ea lărgeşte, în realitate, „această «natură», această viaţă, altfel previzibilă şi mediocră", şi procedează aşa fiindcă, asemeni altor inşi sensibili, Alexandra – ca şi minunatul solitar, nebunul muzical, Paul, ca şi subteranistul dostoievskian, ca şi Hans Castorp, ca şi tolstoianul Ivan Ilici – „simte că viaţa asta nu poate fi numai ceea ce este", existenţa conţine şi *celălalt versant,* care poate fi pretutindeni, oriunde, se ascunde şi e peste tot, ca Dumnezeu, într-un punct posibil, unde stă cuibărită şi „larva aceea unică, în care stă toată speranţa noastră, a câtorva!"

Aidoma lui Paul, aidoma Alexandrei, Castor – şi el un genialoid veşnic copilăros, ce are, ca şi Sucuturdean, câteodată, spaima că „niciodată nu va fi în stare să cunoască acest animal ciudat care se numea – sau pe care ceilalţi îl numeau – viaţă şi faţă de care pentru el nu rămânea decât o singură armă: teama" – aşadar, Castor Ionescu va luneca, şi el, încet, uneori dizgraţios de metodic (în condiţiile în care metoda e o strictă necesitate ardentă!), spre *larva*

aceea unică, spre *celălalt versant,* de unde va contempla *ceea ce trăim, adică ceea ce visăm,* reinventând, remodelând totul, redescoperind pe cont propriu *viul lăuntric,* însăşi existenţa în punctele ei culminante, pentru ca – în indicibilele segmente albe – să se afunde în necesara mediocritate benefică, iar, într-un târziu, să se întoarcă, acelaşi, nietzschean, la sine însuşi, la limanul versantului celălalt, perceput, când şi când, ca „o masă enormă de forţă fără început şi sfârşit, o masă de forţă solidă ca bronzul, care nu devine nici mai mare nici mai mică, ce nu se epuizează, ci doar se modifică [...], o mare care se metamorfozează veşnic, care în sursa ei eternă revine cu ani de uriaşă reîntoarcere, cu un flux şi reflux al structurilor”. (Nietzsche)

Familiari cu rigorile, farmecul şi caracterul straniu al celuilalt versant, aceşti supraeroi – oameni obişnuiţi în primii timpi epici – azvârliţi la mii de kilometri de mediocritate, de existenţa aşa cum e, cum o vede majoritatea, se vor reapropia de viaţă, vor luneca în existenţă, mereu străini, mereu singuri, suferind şi mândri de enigmatica şansă de a figura – din întâmplarea care lege este – printre puţinii aleşi, beduini ai spiritului, croiţi pentru *cealaltă realitate,* pentru destinul de supraom. Spirite prin excelenţă nomade, bolnavi de duh, de marile absenţe, care îi lucrează, refuzând funciar fixarea în comoditate, coborârea în *viaţa aşa cum este* – ca şi cum servesc o zeitate ambiguă, neliniştită, în formare continuă – nici Paul, care peregrinează, ca şi Krinitzki, printre *animale bolnave,* nici Alexandra Pavlovici, fanatica studentă ce elaborează peripatetic disertaţii despre Diavolul de care nu e interesat nimeni, despre „ceea ce numiţi voi «iubire»” şi despre excesul de vitalitate, nici Grigore Ostfeld, medicul smuls din mediocritatea fierbinte, nici Castor cel înfrăţit cu Zarathustra nu numai prin aceeaşi vârstă – nici unul din aceste, şi alte, nu puţine, de altminteri, personaje brebaniene, nu sunt, evident, ceea ce se numeşte îndeobşte naturi, spirite „aşezate la locul lor”, căci toţi deopotrivă refuză statornicirea. În drum spre satul Crivina, unde se află mormântul prietenului Krinitzki, pe care îşi propune să-l vadă Paul, Irina îl întreabă ce va face după popasul la Crivina, „cum se va descurca?”, iar şturlubatecul postadolescent, falsul mitoman îi răspunde cu fermitate tristă, de o vioiciune veselă, că nu vrea să se descurce, fiindcă nu-şi mai propune să facă lucruri de care nu se dovedeşte capabil, ca, de pildă, să te descurci, să fii fericit: „Cine vrea să fie fericit? E o prostie să vrei să fii fericit [...], *cine e fericit, sau vrea să fie fericit, nu fuge în felul acesta de parcă*

în altă parte, în cu totul altă parte, nu ar fi acelaşi lucru... dar ce importanţă are”. Imboldul peregrinărilor lui Paul, prin urmare, nu este, nici pe departe, dorinţa de a fi fericit; *altceva* îl mână din urmă, îl face să fugă dintr-un loc în altul pe acest individ „ciudat şi năstruşnic”, ataşat de Krinitzki, cu care „se părea că se înţelege printr-un anumit canal” ce scapă celor dimprejur şi, mai ales, anchetatorului atipic, Mateiaş. *Acel canal* secret îi impune lui Paul „cea mai înaltă formă a libertăţii posibile, să faci cu tine tot ce vrei, nu ce poţi, ci *ce vrei* (s.a.), ce-ţi trece prin cap, sau ce vrei să-ţi treacă prin cap...”; tot *acel canal* ascuns îl face curajos faţă de trecutul lui (curajul de a accepta trecutul, de a-l transforma în pură voinţă care „e tot ce ne poate ţine în viaţă, e singurul lucru care se poate conserva”) şi faţă de prietenul său, maestrul Krinitzki, ce-l îndeamnă să nu fugă de viaţă, nici să nu i se împotrivească, deoarece ea, fiind în noi, e, concomitent, şi în afara noastră, „ca o pasăre nevăzută, ca un porumbel, cum îşi închipuie unii şi desenează sufletul omului” – suflet care e în noi şi nu ne aparţine, „e tot viaţa noastră, dar e în acelaşi timp şi *altceva*”.

Grigore Ostfeld se declară dezamăgit de viaţa dimprejur, „de mediocritatea invincibilă, aş zice demonică, a celor din jurul meu”, şi, în consecinţă, se recunoaşte inapt de o eventuală conciliere cu ceilalţi, „cu aproape toţi ceilalţi”, „cu lumea lor”, suspectându-se de nebunie şi fiind contrazis de Alexandra, cea care „nu este făcută pentru viaţă, pur şi simplu”. Una dintre concluziile „neruşinat de orgolioase” la care ajunge domnul doctor este că şi el şi Alexandra „nu sunt decât nişte intruşi... poate”, căci, în ultimă instanţă, lumea celor din preajma lor constituie pentru cei doi parteneri de dialog un pretext de a luneca în fiinţă, „ieşind” astfel din realitate, ei înşişi sunt pentru ei punte către altceva, entităţi în pură şi statornică devenire, „fugite” din medie, din comoditate, către alte tărâmuri ontice. Deşi împotmolit în ezitări, suspectându-se de „meschinărie sentimentală” (nu s-a suspectat, oare, şi fiul rătăcitor de acelaşi „păcat”?), Castor provoacă ruptura cu ai săi; „suferise adânc, până la tortură, când trebuise să «fugă», când devenise, cel puţin în aparenţă, un stăpân total al timpului şi al persoanei sale”, şi, în ciuda suferinţei sale sau tocmai pentru a-i face pe plac, se retrăsese din „viaţa enormă din jur, colcăindă şi inexpresivă” în favoarea unui soi de „viaţă în viaţă, existenţa paralelă”, în favoarea unei spectaculoase metamorfoze, cu care se dovedise solidar până în pânzele albe, riscând şi, în cele din urmă, pierzând-o pe Florica, minunata-i soţie, care se regăseşte, într-

un târziu, ca „un fel de fantomă din cealaltă viaţă” a *primului* Castor, umilul funcţionar plăpând de odinioară, lângă care, după metamorfoză, ca şi cum „se refugia sau se refugiase viaţa”. Şi asta tocmai pentru că fugise, avusese forţa de a o lua din loc de lângă cei pe care îi iubea, în care se investea până autoanihilare; da, fugise, spusese da „acelei veşnice reveniri, întoarceri, ce nu era deloc devenire sau evoluţie, ci mişcare «stupidă» în cerc, în căutarea acelor *insule de viaţă*”, da, căci „viaţa nu este continuă, ea nu e de la sine înţeleasă, există numai insule de existenţă”, spre deosebire de moartea care „există în jur, rotundă, nesfârşită, surâzătoare”. Moartea e îmbrăţişată odată de Castor şi respinsă, fugărită, ca să fie în stare să trăiască din plin, cu neruşinare, căci el cel în care se concentrează viul nemăsurat, a fost ales, de fapt, el a ales să se încarce – precum cămila nietzscheană – „cu toate acestea, cu poverile acelea”, ca „la sfârşitul suferinţelor, tunelului, noroaielor şi singurătăţii” să se întoarcă „în acelaşi loc, bucuros că poţi să reîncepi” travaliul ontic de la capăt, „nemişcat şi dur, precum metalul din privirile îngerilor”, numai fiindcă posedă incapacitatea de a cădea brusc în înţelepciune, incapacitatea de a obosi, de a se ciniza, de a renunţa la candoare. De a nu-şi dori să fie. El se dăruie insulelor vii ale existenţei, agăţându-se de ele, folosindu-le ca mesager, colac de salvare, liman.

Cvadragenarul Minda (*Îngerul de gips*) dinamitează comoditatea sa la rădăcină, o părăseşte pe logodnica sa, Ludmila, demontează – parcelă cu parcelă, chinuitor şi chinuit, fascinat de propria decădere – adaptarea de până la ora declanşării adevăratei crize; aruncă în aer treapta atinsă, folosind-o ca instrument pe repugnanta Mia Fabian, lăsându-se prins într-un joc al demoniei, jocul de a nu fi tu însuţi, provizoratul adoptării unei alte identităţi, a unui eu esenţial diferit, conţinând în germene promisiunea reîntoarcerii spre sine însuşi dintr-un unghi diferit; aşadar, sunt la mijloc „adaptarea prin dezadaptare”, fuga ca pretext de reapropiere, îmbrăţişarea trivialului, recursul la decădere, pentru a incita, a provoca *viul,* apropierea de insulele vii ale existenţei, venind dinspre o *identitate diferită, adoptată metodic,* pentru un răstimp, în scopuri înalt pedagogice, în intenţia de a prospecta „posibilitatea de joc” şi de a se învinge, de a îngenunchea, de a sparge eul aparent împlinit, recunoscut social, admirat, eu atacat, în realitatea epică, de morbul mortificării, al disoluţiei: „Da, [...] posibilitatea de joc, de a trăi câteva clipe de parcă ai fi cu totul alt om, de *a naviga împotriva propriei tale existenţe* era de fapt o formă a sinuciderii, această trăire

a unei existenţe opuse, fulgerătoare, dar nu o anihilare pasivă, sterilă, absolut sterilă, ca în cazul autodistrugerii fizice, ci una dinamică, activă, fecundă chiar”. Prefăcându-se o perioadă că ar fi cu totul alt om, *cineva* dinlăuntrul lui Minda devine, pas cu pas, tot mai atras de Mia Fabian – „îngerul său de gips, îngerul său mortal [...] înecăcioasa lui moarte” – *acel cineva* îl face să se apropie de o altă lume, fundamental opusă firii mindaene, îl face să se izbească de ororile, de estetica urâtului ei, monstruos de expresivă, şi pe urmă, conştientizând abrupt, ca după o lovitură de secure, că „în el însuşi se cuibărise un animal sinucigaş”, Minda o ia la sănătoasa, fuge, face saltul „între două morţi”, ca „să mai trăiască o dată”.

Nici unul dintre aceşti supraeroi, cu firea întoarsă spre rigorile, legile altei lumi *trăite,* adică pururi *visate,* conduşi de spiritul pururi călător, nu au, spuneam, casa lor, nu au o familie, o meserie, o vocaţie, iar cei ce au cutezat să întemeieze un cămin îl abandonează fără regrete, ca, de pildă, Minda, eroul negru, sau Castor Ionescu – devitalizatul care, pentru a face *economie de energie psihică,* reduce drumurile cotidiene, nu mai face cumpărături, nu se mai joacă cu iubitele sale fete, iar ulterior, după alte restricţii autoimpuse, respectate cu stricteţe, îşi părăseşte – din instinctul unui ilustru descendent al fiului rătăcitor sălăşluind în forul lăuntric – familia nu pentru că n-ar avea harul întemeietorilor de cuiburi sentimentale. Dimpotrivă. Breban ne asigură – în scene convingătoare cu asupra de măsură – că blândul şi bunul Castor este un tată model, iar imboldul de a părăsi ipostaza de *chef de famille* e suscitat din motive temeinice; fiul rătăcitor, oare, nu-i părăseşte pe ai săi tocmai pentru a se proteja de iubirea lor, pentru a face economie de energia investită odinioară în cei dragi inimii sale, *păstrându-se* astfel pentru propria misiune, pentru *un alt fel de iubire* adică? Fiind mereu disponibili, fiind la cheremul spiritului însetat de *altceva,* locuit de dorul de altă lume.

Pe aproape toţi aceşti iluştri eroi zbuciumaţi îi uneşte – cum afirmam – faptul că nu se stabilesc, faptul că îşi schimbă mereu locul; da, ca şi cum nu şi-ar găsi locul, ca şi cum deodată, la o răscruce a existenţei fiecăruia dintre ei, se declanşează o inumană *foame de destin,* iar, odată iscată aceasta, curând apar diverse deraieri (nemulţumiri, doruri de alte lumi, câteodată – cazul Minda – situate la alt pol, rupturi destinale de un covârşitor radicalism nordic – ca ruptura tipologică din *Bunavestire* – ce transformă un funcţionar mediu, Grobei Traian Liviu, în propagator al unui cult, „în cel dintâi

sfânt al cultului"), apar, aşadar, devieri, evadări care declanşează suite de alte căutări, alte enigme ale incapacităţii de fixare într-un spaţiu dat, dezlegate pe sfert, enigme ce-i mână peste tot, smulgându-i de pretutindeni şi menţinându-le o febră continuă, o nelinişte pură, întoarsă, concentrată în direcţia unor lucruri mari, importante, ce se formează pe măsura strunjirii de sine a eroilor obligaţi să rămână liberi, disponibili, nelegaţi de nimeni şi de nimic, adică apţi în orice clipă – moştenitori ai spiritului fiind – să renunţe la tot, pentru a accede către limanurile străvechilor obsesii, idei formatoare, dictate de neliniştiţii zei – locuitori şi stăpâni – ai *celuilalt versant*.

...Ceea ce regretă micul Iosif, „care nu era lipsit de înţelegere pentru luxul şi fastul omenesc", este tocmai incapacitatea tatălui său, Iacob – „omul lunii pline şi «frumoase»", spre deosebire de Esau cel guvernat de luna neagră, „omul lumii subpământene, unde erai sortit să plângi", fiind „căzut sub lovitura blestemului părintesc" – imposibilitatea de a se fixa într-un singur loc, adică taman spiritul paternal nomad, însă – se grăbeşte se precizeze Thomas Mann (*Iosif şi fraţii săi)* – chiar „spiritul care conferea demnitatea, dar care ţi-o şi lua înapoi, era cel ce îi interzicea lui Iacob să ducă o viaţă orăşeneşte întemeiată şi sedentară", spiritul îl oprea pe Iacob să ducă „o viaţă de orăşean proprietar, într-unul dintre oraşe, chiar la Hebron, la Urusalim sau la Siheim, într-o casă trainică, de piatră şi lemn, sub care şi-ar fi putut îngropa morţii"; spiritul îl făcea pe acest „bărbat conştient de sine, de faptul că este nobil şi ales", cu „toată demnitatea, stăpânirea de sine, solemnitatea ce-şi completau reciproc efectul", să se mute dintr-un loc în altul, să poposească „în corturi, în afara oraşului, în plin câmp, ca un ismaelit sau un beduin al pustiului [...] în vecinătatea fântânilor, a mormintelor din peşteri, a stejarilor şi a terebinţilor, într-o tabără ce putea fi oricând ridicată", de parcă stabilirea i-ar fi fost interzisă, de parcă „nu i-ar fi fost îngăduit să se oprească şi să prindă rădăcini ca ceilalţi". Spiritul este, neîndoielnic, la mijloc. Şi misiunea lui Iacob, a fiilor săi; cu toţii *ştiau* că se află în serviciul lui Dumnezeu „a cărui esenţă nu era tihna şi confortul sedentar, un Dumnezeu al planurilor de viitor, în voinţa căruia *erau în zămislire lucruri mari încă nelămurite, ce băteau departe*" , formulându-se din mers, fiind în devenire, o dată cu Cel aflat „în plină devenire": „Zeu al netihnei, un zeu al grijilor, care voia să fie căutat şi pentru care trebuia să te menţii pentru orice caz liber, mobil,

disponibil". Iacob, lipsit de spiritul războinic, îşi formase, în timp, „după voinţa spiritului fără de stare", chiar o anume silă „îngrijorată" faţă de „gândul de a se statornici", căci spiritul e, de bună seamă, un călător prin definiţie, adică un veşnic pribeag, aşa cum e şi „astrul povestitorului Luna, stăpâna drumului, pribeaga, ce nu ajunge la popasuri decât pentru a le părăsi iarăşi". Mânat de dorinţa de *a cuceri suflete* şi de *a propaga credinţa,* Iacob e sprijinit puternic prin darurile care i se fac, şi anume „puterea de expresie", forţa de a persuada prin elocinţă, apoi, „glasul său emoţionat, vorbirea lui solemnă", şi, în special, „măreţia întregii lui făpturi", degajată, mai ales, în orele de meditaţie, când întregul său chip maiestuos, impunător şi viu, pecetluit de harul divin, se metamorfoza, căpătând o expresie „interiorizat-visătoare", ce trăda faptul că lumea sa interioară era stăpânită de ceva care avea forţa unei boli – boala de a fi *pentru altcineva, prin altcineva.* Tentaţia către „corelarea ideilor îi stăpânea până într-atât viaţa sufletească, încât i-o şi modela, iar gândirea sa se preocupa aproape numai de asemenea asocieri", în toiul cărora „sufletul îi era uluit de asemănări şi corespondenţe, abătut din calea sa şi răpit în confuzii", cele petrecute, precum şi întâmplările ce abia urmau să se declanşeze, amestecându-se incomprehensibil şi incitant, încrezător şi enigmatic, în plămada unui etern prezent. „Era aproape o boală", conchide autorul odiseii lui Iosif şi a fraţilor lui, *o boală de sorginte divină*, în care miticul îşi impune legile, vigoarea, iar realitatea i se subjugă de bunăvoie, îmboldită de beduinii spiritului (ce au „natura crainicului, care umblă de colo colo, şi a mijlocitorului între lună şi soare"), aflaţi în slujba lucrurilor mari, în plină zămislire, „*încă nelămurite, ce băteau departe*".

Maeştri, complici, alumni, însoţitori...

Legenda la fotografii (rugămintea să nu se folosească numerotarea, iar fotografiile să fie aşezate în ordinea aleasă de autoare, numerotarea rămânând strict pentru laboratorul cărţii, dispărând aşadar în versiunea finală. Mulţumesc.)

1-5. Fr. Nietzsche
6. Richard Wagner
7. Inimitabilul Wagner
8. Cosima Wagner
9. Lou Andrèas Salomé
10. Nietzsche, Paul Ree, Lou von Salomé
11. Friedrich Nietzsche. 1864
12. Friedrich Nietzsche. Prima tinereţe
13. Arthur Schopenhauer. De aici a inceput totul...
14. Creatorul voinţei oarbe de a fi, numit de Maiorescu „bărbatul secolului"
15. Fr. Nietzsche
16. Fr. Nietzsche. 1864
17. Mormântul lui Nietzsche
18. Charles Baudelaire, unul dintre nietzscheeni
19. Ch. Baudelaire. *Les fleurs du mal*
20. Oscar Wilde. Multe dintre tezele acestui războinic nonconformist le-ar fi semnat Nietzsche
21. Wilde. Un dandy eşuat în sfânt...
22. F.M. Dostoievski, singurul mare psiholog al lumii de la care Nietzsche ar fi avut de învăţat
23-24. Dostoievski...
25. Contele Tolstoi, Lev Nikolaievici
26. Magul de la Iasnaia Poliana
27. Creatorul Annei Karenina
28. Nikolai Berdiaev
29. Berdiaev, autorul filosofiei inegalităţii
30. Lev Sestov între Nietzsche, Dostoievski şi contele Tolstoi
31. Constantin Rădulescu Motru a scris o monografie despre Nietzsche de dragul lui I.L. Caragiale
32. Regele Carol I de Hohenzollern este rezervat citind Nietzsche
33. Regina Elisabeta, în schimb, îşi manifestă entuziasmul în legatură cu acelaşi subiect, Nietzsche
34. La circa 35 de ani după ce l-a adus în cultura română pe Schopenhauer, Titu Maiorescu îl predă pe Nietzsche studenţilor la universitate
35. Thomas Mann
36. Creatorul *Muntelui vrăjit*
37. Thomas Mann, *vrăjitorul...*
38. Hermann Hesse şi *jocul cu mărgele de sticlă*
39. Hermann Hesse
40. Hermann Hesse şi *lupul de stepă*
41. Rainer Maria Rilke, un alt nietzschean pur sânge
42. Creatorul lui Malte Laurids Brigge
43. Marcel Proust

Fotografii:
sursa – enciclopedia wikipedia, google, arhiva Fundaţiei Culturale Ideea Europeană. Calde mulţumiri.

Bibliografie (selectiv):

NIETZSCHE, Friedrich: *Tak govoril Zaratustra. Kniga dlia vseh i ni dlia kogo,* perevod V.V. Rînkevici, Izdatelistvo Interbook, Moskva, 1990
NIETZSCHE, Friedrich: *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi pentru nimeni*, traducere de Victoria Ana Tăuşan, Bucureşti, Editura Edinter, 1991
NIETZSCHE, Friedrich: *Aforisme. Scrisori*. Selecţie, traducere din limba germană şi prefaţă de Amelia Pavel, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
NIETZSCHE, Friedrich: *Naşterea tragediei,* traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Merdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*; antologie, cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Editura Meridiane, 1979
NIETZSCHE, Friedrich: *Dincolo de bine şi de rău. Preludiu la o filozofie a viitorului*, traducere de Francisc Grünberg, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992
NIETZSCHE, Friedrich: *Despre genealogia moralei. O scriere polemică adăugată recentei „Dincolo de bine şi de rău” spre împlinire şi înţelegere,* traducere din limba germană de Horia Stanca şi Janina Ianoşi, postfaţă de Ion Ianoşi. Editura Echinox, 1993
NIETZSCHE, Friedrich: *Naşterea filosofiei în epoca tragediei greceşti*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, 1992
NIETZSCHE, Friedrich: *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi nici unul*, traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994
NIETZSCHE, Friedrich: *Antichristul*, traducere, note şi postfaţă de Vasile Muscă, Biblioteca Apostrof, 1996
NIETZSCHE, Friedrich: *Ecce homo*, traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj, 1994
NIETZSCHE, Friedrich: *Călătorul şi umbra sa. Omenesc, prea omenesc,* traducere de Otilia-Ioana Petre, Editura Antet, 1996
NIETZSCHE, Friedrich: *Dincolo de bine şi de rău. Preludiu la o filosofie a viitorului,* traducere de Victor Scoradeţ, Editura Ideea Europeană, 2004

NIETZSCHE, Friedrich: *Le gai savoir,* traduit de l'allemand parAlexandre Viallat, Gallimard, 1950
DELEUZE, Gilles: *Nietzsche şi filosofia*, traducere de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2005
BERTRAM, Ernst: *Nietzsche. Încercare de mitologie*, traducere de Ion Nastasia şi Maria Nastasia, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998
FRENZEL, Ivo: *Friedrich Nietzsche,* traducere de Carmen Oniţi, 1997
BREBAN, Nicolae: *Friedrich Nietzsche. Maxime comentate,* postfaţă de Ion Ianoşi, Editura Ideea Europeană, 2005
SÂRBU, Cristina: *Nietzsche şi muzica,* Editura Ideea Europeană, 2005
SOJCHER, Jacques: *Nietzsche. Întrebarea şi sensul. Nietzsche sau Levinas. O confruntare intempestivă,* traducere, interviu şi note de Julia Ocnean, Fundaţia Culturală Libra, 2006
BERDIAEV, Nikolai: *Cunoaşterea de sine. Exerciţiu de autobiografie filosofică,* traducere de Inna Cristea, Editura Humanitas, 1998
ŞESTOV, Lev: *Filosofia tragediei,* traducere de Teodor Fotiade, note, studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de Ramona Fotiade, Editura Univers, 1999
UNAMUNO, Miguel: *Despre sentimentul tragic al vieţii la oameni şi la popoare,* traducere de Constantin Moise, prefaţă de Dana Diaconu, Editura Institutul European, 1995
MAIORESCU, Titu: *Prelegeri de filosofie,* ediţie îngrijită, comentarii şi indice de Grigore Traian Pop, Alexandru Surdu, Editura Scrisul Românesc, 1980
BACHELARD, Gaston: *Apa şi visele,* traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1995
BACHELARD, Gaston: *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii,* traducere, note şi postfaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1999
KOJÈVE, Alexandre: *Introducere în lectura lui Hegel,* traducere de Ed. Pastenague, Editura Biblioteca Apostrof, 1996
RĂDULESCU-MOTRU, Constantin: *F. W. Nietzsche: viaţa şi filosofia sa*, Biblioteca Apostrof, 1997
ŞTEFĂNESCU, Alexandru: *Nietzsche şi „moartea lui Dumnezeu"*, Bucureşti, Editura Paideia, 2004
SCHOPENHAUER, Arthur: *Fundamentele moralei,* traducere de Tudor Reu, Editura Antet, f.a.
SCHOPENHAUER, Arthur: *Viaţa, amorul, moartea,* traducere de Constantin Pestreanu, Editura Antet, 1994
JANAWAY, Christopher: *Schopnehauer,* traducere de Marilena Dumitrescu, Editura Humanitas, 1998
SAFRANSKI, Rűdiger: *Schopenhauer şi anii sălbatici ai filosofiei,* traducere de Daniel Necşa, Editura Humanitas, 1998

AUERBACH, Erich: *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală,* traducere de I. Negoiţescu, prefaţă de omul Munteanu, Editura pentru Literatură Universală, 1967
GOETHE, Johann Wolfgang: *Elegiile romane*, traducere de Nicolae Breban, conţine CD, lectură: Aura Christi, Nicolae Breban, Editura Ideea Europeană, 2009
GOETHE, Johann Wolfgang: *Opere.* Vol. 5 *Proză. Suferinţele tânărului Werther, Scrisori din Elveţia, Basmul, Afinităţi elective, Nuvelă,* studii introductive, note şi comentarii de Sevilla Răducanu, traduceri de Eugen Filotti, Al. Philippide, Jean Livescu, Sevilla Răducanu, Editura Univers, 1987
GOETHE, Johann Wolfgang: *Poezie şi adevăr,* vol. I-III, traducere, prefaţă şi note de Tudor Vianu, Editura pentru Literatură, 1967
HARDY, Thomas: *Departe de lumea dezlănţuită,* traducere de Bianca Zamfirescu şi Eugenia Popescu Cîncea, Editura Eminescu, 1978
HARDY, Thomas: *Tess d'Urberville. O femeie pură,* traducere de Catinca Ralea şi Eugenia Cîncea, postfaţă de Vera Călin, Editura pentru Literatură, 1962
HEIDEGGER, Martin: *Originea operei de artă,* traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Univers, 1982
HEIDEGGER, Martin: *Repere pe drumul gândirii,* traducere şi note introductive de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Politică, 1988
PÖGGELER, Otto: *Drumul gândirii lui Heidegger,* traducere de Cătălin Cioabă, Bucureşti, 1998
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Despre artă şi poezie,* vol. I-II, selecţie, prefaţă şi note de Ion Ianoşi, Editura Minerva, 1979
HESSE, Hermann: *Narziss şi Goldmund,* traducere de Ivan Denes, prefaţă de Romul Munteanu, Editura pentru Literatură, 1968
HESSE, Hermann: *Siddhartha,* traducere de George Guţu, Editura RAO, 2008
HESSE, Hermann: *Jocul cu mărgele de sticlă,* traducere de Ion Roman, Editura RAO, 2008
HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich: *Hyperion. Moartea lui Empedocle,* traducere de Ştefan Augustin Doinaş şi Virgil Nemoianu, prefaţă de Wolf Aichelburg, tabel cronologic şi indice de Ştefan Augustin Doinaş, Editura Minerva, 1977
HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich: *Imnuri şi ode,* traducere de Ştefan Augustin Doinaş şi Virgil Nemoianu, Editura Minerva, 1977
HÖLDERLIN, Friedrich: *Hymnes, élégies et autres poèmes* traduits par Armel Guerne, Edition Flammarion, 1983
BLAGA, Lucian: *Poezii,* ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de George Gană, Editura Albatros, 1992

BLAGA, Lucian: *Trilogia cosmologică,* Editura Humanitas, 1997
BLAGA, Lucian: *Zări şi etape,* Editura Minerva, 1990
BLAGA, Lucian: *Luntrea lui Caron,* ediţie îngrijită şi stabilire text: Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu, notă asupra ediţiei: Dorli Blaga, postfaţă de Mircea Vasilescu, Editura Humanitas, 1990
LAERTIOS, Diogenes: *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor,* traducere de C.I. Balmuş, studiu introductiv şi comentarii de Aram M. Frenkian, Editura Polirom, 1997
KIERKEGAARD, Sören: *Scrisoare către un prieten,* traducere de Kjeld Jensen şi Elena Dan, Editura Maşina de scris, 1997
KIERKEGAARD, Sören: *La Stade esthétique. Le journal du séducteur. In vino veritas,* précédé de Kierkegaard et l'érotisme par Marguerite Grimault, Union Générale d'éditions, 1966
LAWRENCE, D.H.: *Fata pierdută,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2002
LAWRENCE, D.H.: *Şarpele cu pene,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Cartea Românească, 1989
LAWRENCE, D.H.: *Fii şi amanţi,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Apollo, 1993
LAWRENCE, D.H.: *Fii şi îndrăgostiţi*, traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2002
LAWRENCE, D.H.: *Amantul doamnei Chatterley,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2001
WILDE, Oscar: *Portretul lui Dorian Gray,* traducere de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, 2001
JUNG, Carl Gustave: *Tipuri psihologice,* traducere de Viorica Nişkov, Editura Humanitas, 1997
JUNG, Carl Gustave: *În lumea arhitupurilor,* traducere, prefaţă, comentarii şi note de Vasile Dem Zamfirescu, Editura Jurnalul literar, 1994
CAZENAVE, Michel: *Jung. Experienţa interioară,* traducere de Mona Antohi, Editura Humanitas, 1999
NEGRICI, Eugen: *Iluziile litarturii române,* Editura Cartea Românească, 2009
CEHOV, Anton Pavlovici: *Stepa şi alte povestiri,* traduceri de Anda Boldur, Alexandru Bărcăcilă şi Natalia Radovici, Otilia Cazimir şi Nicolae Guma, Xenia Stroe, studiu introductiv, tabel cronologic şi note de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, 2001
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Nopţi albe,* traducere de Xenia Stroe şi Nicolae Gane, prefaţă de Mircea Ciobanu, Editura pentru Literatură, 1969
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Demonii,* traducere de Marin Preda şi Nicolae Gane, aparat critic de Ion Ianoşi, Editura Cartea Românească, 1981
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Jurnal de scriitor,* traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov şi Emil Iordache, studiu introductiv de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, 2008

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Însemnări din subterană şi alte microromane,* traduceri de Nicolae Gane, Emil Iordache, prefeţe şi note de Emil Iordache, note de Tamara Gane, Editura Polirom, 2007
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Crimă şi pedeapsă,* traducere din limba rusă de Adriana Liciu, Editura Polirom, 2011
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Idiotul,* traducere şi note de Emil Iordache, Editura Polirom, 2000
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Demonii,* traducere de Nicolae Gane, Editura Polirom, 2007
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici: *Fraţii Karamazov,* traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabela Dumbravă, Editura Leda, 2004
CRISTEA, Valeriu: *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski,* Editura Polirom, 2007
GROSSMAN, Leonid: *Titanul. Viaţa lui Dostoievski*, traducere de George Iaru, Editura Lider, 2000
TOLSTOI, Lev Nikolaievici: *Moartea lui Ivan Ilici,* traducere de Janina Ianoşi, Editura Apostrof, 2009
TOLSTOI, Lev Nikolaievici: *Jurnal,* vol. I-II, traducere de Janina Ianoşi, prefaţă, selecţie, note, aparat critic, tabel cronologic de Ion Ianoşi, Ed. a III-a, Editura Ideea Europeană, 2005
TOLSTOI, Lev Nikolaievici: *Spovedanie,* traducere de Janina Ianoşi, prefaţă, selecţie, note de Ion Ianoşi, Editura Ideea Europeană, 2009
NOUL TESTAMENT, *Evanghelia după Ioan,* Ediţie bilingvă, introduceri, traducere, comentariu şi note patristice de Cristian Bădiliţă, Editura Curtea Veche, 2010
STĂNESCU, Nichita: *Necuvintele,* tabel cronologic de Ştefania Mincu, Editura Litera, 1997
RILKE, Rainer Maria: *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée,* édition bilingue, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Éditions du Seuil, 1972
RILKE, Rainer Maria: *Exerciţii de supravieţuire,* traducere de Dinu Pillat, prefaţă de Ileana Mălăncioiu, Editura Litera, 1993
RILKE, Rainer Maria: *Elegii duineze,* traducere de Nicolae Breban; conţine CD, lectură: Aura Christi şi Nicolae Breban, Editura Ideea Europeană, 2008
RILKE, Rainer Maria: *Jurnale de tinereţe,* traducere de Bogdan Mihai Dascălu, Editura Ideea Europeană, 2007
RILKE, Rainer Maria: *Jurnal,* traducere de Bogdan Mihai Dascălu, Editura Ideea Europeană, 2008
RILKE, Rainer Maria: *Însemnările lui Malte Laurids Brigge,* traducere de Bogdan Mihai Dascălu, traducerea notelor şi poemelor de Crişu Dascălu, Editura Ideea Europeană, 2008
RILKE, Rainer Maria: *Jurnal,* traducere de Bogdan Mihai Dascălu, Editura Ideea Europeană, 2010
RILKE, ŢVETAIEVA, PASTERNAK: *Roman epistolar 1926,* traducere de Janina Ianoşi, prefaţă, note de Ion Ianoşi, Editura Ideea Europeană, 2005

ŢVETAIEVA, Marina: *Proză,* traducere de Janina Ianoşi, prefaţă, note de Ion Ianoşi, Editura Ideea Europeană, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut. La umbra fetelor în floare,* traducere, prefaţă, note şi comentarii de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1988
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut* 1. *Swann*, traducere de Radu Cioculescu, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Corint, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut* 2. *La umbra fetelor în floare,* traducere de Radu Cioculescu, Editura Corint. Leda Clasic, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut,* 3. *Guermantes*, traducere de Radu Cioculescu, Editura Corint, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut,* 4. *Sodoma şi Gomora*, traducere de Radu Cioculescu, Editura Corint, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut,* 5. *Captiva. Fugara*, traducere de Eugenia şi Radu Cioculescu, Editura Corint, 2008
PROUST, Marcel: *În căutarea timpului pierdut,* 6. *Timpul regăsit*, traducere de Eugenia Cioculescu, Editura Corint, 2008
GOMBROWICZ, Witold: *Jurnal,* selecţie, traducere şi note de Olga Zaicik, prefaţă de Kazimierz Jurczak, Editura Univers, 1998
MUSIL, Robert: *Omul fără însuşiri,* traducere de Mircea Ivănescu, prefaţă de Ion Ianoşi, vol. I-IV, Editura Univers, 1995
BALOTĂ, Nicolae: *Caietul albastru,* vol. I-II, Editura Ideea Europeană, 2007
BALOTĂ, Nicolae: *De la Homer la joyce,* Editura Ideea Europeană, 2007
BALOTĂ, Nicolae: *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre,* Editura Ideea Europeană, 2008
BALOTĂ, Nicolae: *Literatura germană,* Editura EuroPress group, 2007
BALOTĂ, Nicolae: *Opera lui Tudor Arghezi,* Editura EuroPress group, 2008
BOLDEA, Iulian: *Nicolae Balotă. Peregrin prin patria cuvintelor,* Editura EuroPress group, 2009
BORBÉLY, Ştefan: *O carte pe săptămână,* Editura Ideea Europeană, 2007
BORBÉLY, Ştefan: *Pornind de la Nietzsche,* Editura Limes, 2010
BREBAN, Nicolae: *Bunavestire*, Ed. I-a, Editura Cartea Românească, 1977
BREBAN, Nicolae: *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi,* Ediţia a III-a, Editura Ideea Europeană, 2005
BREBAN, Nicolae: *Profeţii despre prezent. Elogiul morţii,* Editura Polirom, 2009
BREBAN, Nicolae: *În absenţa stăpânilor*, Editura ESPLA, 1966
BREBAN, Nicolae: *Animale bolnave*, Editura Cartea Românească, 1968
BREBAN, Nicolae: *Îngerul de gips*, Editura Cartea Românească, 1973
BREBAN, Nicolae: *Don Juan*, Editura Cartea Românească, 1981
BREBAN, Nicolae: *Drumul la zid*, poem epic, Editura Cartea Românească, 1984

BREBAN, Nicolae: *Pândă şi seducţie*, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1991
BREBAN, Nicolae: *Amfitrion*, trilogie, vol. I, *Demonii mărunţi*, vol. II, *Procuratorii*, vol. III, *Alberta*, Editura DU style, 1994
BREBAN, Nicolae: *Ziua şi noaptea* (primul volum al tetralogiei cu acelaşi titlu), Editura ALL, 1998
BREBAN, Nicolae: *Voinţa de putere* (volumul al doilea al tetralogiei *Ziua şi noaptea*), Editura Dacia, 2001
BREBAN, Nicolae: *Puterea nevăzută* (volumul al treilea al tetralogiei *Ziua şi noaptea*), Editura Cartea Românească, 2004
BREBAN, Nicolae: *Jiquidi* (volumul al patrulea al tetralogiei *Ziua şi noaptea*), Editura ART, 2007
BREBAN, Nicolae: *Riscul în cultură,* Editura Ideea Europeană, 2007
BREBAN, Nicolae: *Stricte amintiri literare,* Editura Dacia, 2001
BREBAN, Nicolae: *Sensul vieţii (Memorii I-IV),* Editura Polirom, 2003-2007
BREBAN, Nicolae: *Vinovaţi fără vină,* Editura Ideea Europeană, 2006
BREBAN, Nicolae: *Trădarea criticii,* Editura Ideea Europeană, 2009, 2010
BUCIU, Marian Victor: *Breban. Eseu despre stratagemele supravieţuirii narative*, Craiova, Editura Sitech, 1996
BUCIU, Marian Victor: *Voinţa şi puterea de creaţie,* Editura Ideea Europeană, 2009
BUCIU, Marian Victor: *10 + 10 prozatori exemplari nominalizaţi la Nobel,* Editura Contemporanul, 2010
PAVEL, Laura: *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, colecţia „Akademos”, 1997; ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2004.
MALIŢA, Liviu: *Nicolae Breban*, micromonografie, Braşov, Editura Aula, colecţia „Canon”, 2001
MANN, Thomas: *Muntele vrăjit,* traducere de Petru Manoliu, Editura RAO, 1994
MANN, Thomas: *Doctor Faustus. Viaţa compozitorului german Adrian Leverkűhn povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman,* traducere de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, Editura RAO, 1995
MANN, Thomas: *Germania şi germanii,* traducere de Janina Ianoşi, prefaţă şi note de Ion Ianoşi, Editura Humanitas, 1998
MANN, Thomas: *Moartea la Veneţia,* traducere de Ion Roman, note şi comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, 1993
MANN, Thomas: *Alesul,* traducere de Corneliu Papadopol, prefaţă de Ion Ianoşi, Editura de Vest, 1991
MANN, Thomas: *Les pages immortelles de Schopenhauer schoisies et expliquées par Thomas Mann*, texte de Schopenhauer: traduction J.-A.

Cantacuzène, texte de Thomas Mann: traduction Jean Angelloz, Éditions Corrêa, Paris
MANN, Thomas: *Mario şi vrăjitorul,* traducere de Ion Roman, postfaţă, note şi comentarii de Thomas Kleininger, Editura Univers, 1994
MANN, Thomas: *Iosif şi fraţii săi,* vol. I-III, traducere de Petru Manoliu, Editura Univers, 1977
IANOŞI, Ion: *Thomas Mann. Temă cu variaţiuni,* Editura Trei, 2002
IANOŞI, Ion: *Dostoievski şi Tolstoi. Poveste cu doi necunoscuţi,* Editura Ideea Europeană, 2004
IANOŞI, Ion: *Dostoievski. Tragedia subteranei,* Editura Ideea Europeană, 2004
IANOŞI, Ion: *Tolstoi. Romanul unei drame,* Editura Ideea Europeană, 2005
IANOŞI, Ion: *Autori şi opere. Culturi occidentale,* Editura EuroPress group, 2008
IANOŞI, Ion: *Autori şi opere. Cultura rusă,* Editura EuroPress group, 2009
IANOŞI, Ion: *Hegel şi arta,* Editura Academiei Române, 2005
PETRAŞ, Irina: *Despre feminitate, moarte şi alte eternităţi,* Editura Ideea Europeană, 2006
PETRAŞ, Irina: *Literatură română contemporană,* Editura Ideea Europeană, 2008
MURDOCH, Iris: *Discipolul,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2007
MURDOCH, Iris: *Oameni buni şi oameni de bine,* traducere de Anca Gabriela Sârbu, Editura Polirom, 2006
MURDOCH, Iris: *Castelul de nisip,* traducere de Nadina Vişan, Editura Polirom, 2008
MURDOCH, Iris: *Capul retezat,* traducere de Anca Gabriela Sârbu, Editura Polirom, 2007
MURDOCH, Iris: *Discipolul,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2007
MURDOCH, Iris: *Marea marea,* traducere de Antoaneta Ralian, Editura Polirom, 2003
STRINDBERG, August: *Inferno. Legende,* traducere, prefaţă şi note de Gabriela Melinescu, Editura Univers, 1999
STRINDBERG, August: *Vrăjirea. Răzbunarea. Insula fericiţilor,* traducere de Nora Iuga, Editura Litera, 1994
WOOLF, Virginia: *Călătorie în larg,* traducere şi note de Georgeta Pădureleanu, prefaţă de Geta Dumitriu, Editura Univers, 1994
WOOLF, Virginia: *Jurnalul unei scriitoare,* traducere de Mihai Miroiu, Editura Univers, 1980

Aura Christi (nume literar al Aureliei Potlog) s-a născut la Chişinău, la 12 ianuarie 1967. Este absolventă a Liceului teoretic român-francez „Gh. Asachi" (1984) şi a Facultăţii de Jurnalism a Universităţii de Stat (1990). Debut absolut – 1983.

Cărţi de poezie: *De partea cealaltă a umbrei*, 1993; *Împotriva Mea*, 1995; *Ceremonia Orbirii*, 1996; *Valea Regilor*, 1996; *Nu mă atinge*, 1997, 1999; *Ultimul zid*, 1999; *Crini Imperiali*, 1999; *Elegii Nordice*, 2002; *Cartea ademenirii*, 2003; *Ochiul devorator,* 2004; *Arhitectura nopţii*, 2008; *Grădini austere*, 2010
Cărţi de eseuri: *Fragmente de fiinţă*, 1998; *Labirintul exilului*, 2000, 2005; *Celălalt versant*, 2005; *Religia viului*, 2007; *Trei mii de semne*, 2007; *Exerciţii de destin*, 2007; *Foamea de a fi*, 2010
Roman: tetralogia *Vulturi de noapte*: *Sculptorul*, vol. I, 2001, 2004; *Noaptea străinului*, vol. II, 2004; *Marile jocuri*, vol. III, 2006; *Zăpada mieilor*, vol. IV, 2007; *Casa din întuneric*, 2008; *Cercul sălbatic*, 2010
Albume de fotografii comentate: *Europa acasă* (2010), *Planeta Israel* (2010)
Premii literare: Premiul pentru poezie al Ministerului Culturii, 1993; Premiul pentru poezie al Academiei Române, 1996; Premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor şi al Editurii Vinea, 1997; Premiul pentru eseu al Uniunii Scriitorilor din Moldova, 1998; Premiul pentru poezie „Ion Şiugariu", 1999; Premiul pentru roman al revistei Tomis şi al Filialei Dobrogea a Uniunii Scriitorilor, *Sculptorul*, 2001; Premiul pentru poezie al revistei Antares, 2003; Premiul pentru roman al revistei Convorbiri literare, *Noaptea străinului*, 2004; Premiul „Autorul anului", decernat de Asociaţia Publicaţiilor Literare şi Editurilor din România, 2007; Premiul pentru roman al revistei Poesis, *Casa din întuneric*, 2008; Premiul „Opera Omnia pentru poezie" acordat în cadrul Festivalului româno-canadian „Roland Gasparic", 2009

Poemele sale au fost traduse şi publicate în Germania, Franţa, Belgia, Italia, Suedia, Rusia, S.U.A, Bulgaria, Albania.

În 2003, înfiinţează – împreună cu Andrei Potlog, fratele şi editorul Aurei Christi – Fundaţia Culturală Ideea Europeană şi Editura Ideea Europeană; este unul dintre inţiatorii Asociaţiei EuroPress şi al Editurii EuroPress – instituţii de un real prestigiu naţional, care au menţinut în peisajul literar revista *Contemporanul*. (2003 – 2010) Este unul dintre fondatorii Asociaţiei Contemporanul. (2010) Membru al Uniunii Scriitorilor din România şi al PEN-Clubului.
În 2006, împreună cu Ion Ianoşi, Nicolae Breban, Janina Ianoşi, Sorin Roşca Stănescu, Basarab Nicolescu, Eugen Simion şi alte personalităţi de prim rang ale culturii române lansează Apelul pentru salvarea culturii române vii, care a adunat circa 900 de semnături din România, Israel, Franţa, Germania, Italia, Rusia, Spania, Australia, Republica Moldova etc.

Referinţe critice (on line): Constantin Ciopraga, *Introspecţie şi aventură imaginară,* în *Limba română,* nr. 7-9, 2007; *De ce îşi pune omul întrebări,* în *Contrafort*, septembrie-octombrie 2009; Daniel Cristea-Enache, *Arătania,* în *România literară*, nr. 3, 2009; Horia Gârbea, *Casa din întuneric,* în *Luceafărul de dimineaţă*, 29 aprilie 2009; Dan C. Mihăilescu, *Omul care aduce cartea*; Raluca Lazarovici, *Aura Christi. O poetică a abundenţei austere,* în *Oglindanet*, 27 ianuarie 2010; *Casa Monteoru şi literatura română vie,* în *Ziarişti on line,* 13 aprilie 2010; Aura Christi, *Când zeii văd că umanitatea lunecă, lunecă, lunecă, le trimit câte un mesager,* Sorin Roşca Stănescu, 9 august 2010; Aura Christi, *România în lume are imaginea pe care o merită,* pe news.corect.com, 9 noiembrie 2010; *Lirismul discret al Aurei Christi,* în *Universul românesc*, 17 ianuarie 2011

Bibliografie:

În volume (selectiv): Sorin Alexandrescu, în *Une anthologie de la poésie moldave*, ediţie bilingvă, versiune franceză de Odile Serre şi Alain Paruit, versiune engleză de Cornelia Golna, Editura L'Esprit des Péninsules, Paris, 1996; Nicolae Ţone, în Aura Christi, *Nu mă atinge*, Ed. a II-a, Editura Vinea, 1999; Marin Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Editura Pontica, 2000; Ion Bogdan Lefter, *Scriitori români din anii '80-'90. Dicţionar bio-bibliografic*, Editura Paralela 45, 2001; Henri Zalis, *O istorie condensată a literaturii române (1880-2000)*, Editura Bibliotheca, 2005; *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, 2006; Aurel Sasu, *Dicţionarul biografic al literaturii române*, Editura Paralela 45, 2006; Ion Ianoşi, *Marile jocuri,* postfaţă, Editura Ideea Europeană, 2007; Irina Petraş, *Marile jocuri,* postfaţă, Editura Ideea Europeană, 2007; Irina Petraş, *Cărţi de ieri şi de azi*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007; Irina Petraş, *Literatură română contemporană. O panoramă*, Editura Ideea Europeană, 2008; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Tempus, 2009

În periodice (selectiv): Cezar Ivănescu, *Epica magna*, în *Lanterna magică,* nr. 15-16, 1-31, august, 1993; Eugen Istodor, *Metaforele toamnei*, în *România Literară,* nr. 37, 1993; Eugen Lungu, *Jocul cu cele două umbre*, în *Basarabia*, nr.7-8, 1994; Pavel Şuşară, *Premiul pentru debut editorial*, în *22*, nr. 8 (211), februarie 1994; Vasile Gârneţ, *Sub zodia mărturisirii,* în *Contrafort*, decembrie, 1995; Ionel Necula, *Aura Christi sau flagelările Sinelui*, în *Observator*, nr. 170, februarie, 1996; Gheorghe Grigurcu, *Demonului, cu recunoştinţă,* în *România Literară*, nr. 20, 22-28 mai, Anul XXIX, 1996; Ioan Es. Pop, *Aura poemului,* în *Cartea*, ianuarie 1996; Octavian Soviany, *Ieşirea din feminitate*, în *Contemporanul*, nr. 37, 1996; Mircea Stepan, *Adevărul poeziei,* în *Arca*, nr. 4-5-6, 1996; Cristina Cîrstea, *Aura Christi – utopia cutremurată,* în *Convorbiri literare*, mai 1997; Lucian Vasiliu, *Aura Aurei,* în *Convorbiri literare,* nr. 1, ianuarie 1998; Gina Modoranu, *Nu mă atinge...,* în *Convorbiri literare*, nr. 7, 1998; Gellu Dorian, *Pe acelaşi raft*, în *Convorbiri literare,* nr. 10, 1999; Eugen Evu, Aura Christi. *Ultimul zid, poezia trăită ca timp*, în *Provincia corvina*, nr. 10, 1999; Nicolae Balotă, *Un destin Literar,* în *Flacăra*, nr. 7, 2000; Alexandru Pintescu, *Aura Christi sau utopia negativă*, în *Poezia*, nr. 4, 2000; Irina Petraş, *Aura Christi*: *„Aş vrea să mă descriu cum mi-aş descrie mâna privită îndelung*", în *Contemporanul,* nr. 9, 2 martie, Anul X, 2000; Tatiana Rădulescu, *Labirintul exilului,* în *Viaţa Românească,* nr. 11, 2001; Traian T. Coşovei, *Vulturi de noapte sau o nouă dimineaţă a romanului*, în *Contemporanul*, nr.1-2, 2002; Irina Petraş, *Fata de hârtie,* în *Apostrof,* nr. 2, 2005; Henri Zalis, în *Posedaţi de originalitate, Contemporanul,* nr. 2, 2005; Nicoleta Sălcudeanu, *Unde începe străinătatea*, în *Vatra*, nr. 5-6, 2005; Constantin Ciopraga, *Aura Christi. Introspecţie, şi aventură imaginară,* în *Revista Limba română*, nr. 7-9, Anul XVII, 2007; Irina Airinei, *Interviul în oglindă,* în *Oglinda literară,* nr. 63, martie 2007; Mihail Gălăţanu, *Oglinda cărţilor,* în *Flacăra,* nr. 10, 2008; Florina Man, *Templul zeiţelor cu o singură sprânceană,* în *Steaua*, iunie, 2008; Marian Criş, *Măsură pentru măsură cu Aura Christi,* în *Azi,* nr. 4735, 5 septembrie 2008; Emanuela Ilie, *Cele Trei mii de

semne şi viaţa Aurei Christi, în *Dacia literară,* nr. 78 (3/2008), Anul XIX; Adriana Iliescu, în *Nord literar*, nr. 3 (70), martie, Anul VII, 2009; Ion Simuţ, *Ascensiunea unei edituri,* în *România literară,* nr. 2, 18 ianuarie 2008; Zoltan Terner, *Forţa neobişnuită a Aurei Christi,* în *Oglinda literară,* Anul VII, iulie, august, nr. 91, 92, 2009; Geo Secară, *„Dumnezeu iubeşte poveştile" şi „vorbeşte nestingherit",* în *Axis libri,* Nr. 5, decembrie, Anul II, 2009; Daniel Cristea-Enache, Top *Cultura,* în *Cultura,* 6 ianuarie, 2009; Daniel Cristea Enache, *Arătania,* în *România literară,* nr. 3, 2009; Rodica Grigore, *Întâmplări de duminică,* în *Dacia literară,* nr. 86/5, 2009; Irina Ciobotaru, *Proza ca recuperare a aripilor,* în *Saeculum,* Anul VIII, nr. 5-6 (57-58), 2009; Ovidiu Morar, *O carte a iluminării,* în *Saeculum,* Anul VIII, nr. 5-6 (57-58), 2009; Mara Magda Maftei, *Moartea ca un început,* în *Saeculum,* Anul VIII, nr. 5-6 (57-58), 2009; Ştefan Borbély, *Un roman de formare,* în *Contemporanul,* nr. 7, 2009; Ironim Muntean, *„Omul românesc" între Eros şi Thanatos. Note pe marginea romanului* Casa din întuneric, în *Discobolul,* Anul XII, nr. 136-137-138, aprilie, mai, iunie, 2009; Paul Aretzu, *Un roman al iniţierii,* în *Convorbiri literare,* Anul CXLIII, nr. 10 (166), 2009; Bogdan Mihai Dascălu, *Vârsta lui nici-încolo-nici-încoace,* în *Poesis,* august, nr. 221-222-223, 2009; Geo Vasile, *Lanţul viu,* în *Hyperion,* Anul 27, nr. 7-8-9 (183-184-185), 2009; Horia Gârbea, *Un roman psihologic,* în *Săptămâna financiară,* 14 august 2009; Nicolae Breban, *Vingt ans après,* în *Contemporanul,* nr. 10 (681), octombrie, 2009; Raluca Lazarovici, *Aura Christi. O poetică a abundenţei austere,* în *Oglindanet*, 27 ianuarie 2010; Marian Victor Buciu, *Romanul viu, viul în roman* (I-II), în *Ramuri,* nr. 1, nr. 2, 2010; Florin Oprescu, *Sublima lecţie despre cub,* în *Contemporanul,* nr. 3, 2010; Marian Victor Buciu, *Suferinţa apolinică,* în *Contemporanul,* nr. 1, 2011; Ironim Muntean, *Viaţa ca scris, scrisul ca viaţă,* în *Contemporanul,* nr. 3, 2011.

Cuprins